

Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur

Von

Karl Heinemann



Dieterich'sche Verlagsbuchh. m. b. H. Leipzig 192

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01471248 3

Das Erbe der Alten

Neue Folge III



Das Erbe der Alten

Schriften über Wesen und Wirkung der Antike

Neue Folge, gesammelt und herausgegeben von

OTTO IMMISCH

Heft III

Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur

von

KARL HEINEMANN

Band I



Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung m. b. H. in Leipzig · 1920

Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur

von

KARL HEINEMANN

Band I



188723
4/4/24

Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung m. b. H. in Leipzig · 1920

PN 883 H45 1920

PN

883

H45

1920

Bd. 1-2

Alle Rechte vorbehalten

Druck von Grimme & Trömel in Leipzig

Germany

Dem Urfreunde
Geheimrat Dr. jur. h. c. Alfred Wieruszowski
in Köln

zur Erinnerung an den Oktober 1870

in dankbarer Treue

Der Verfasser



Vorwort.

Es wird wohl kaum ein Buch geben, auf dessen Entstehung der Weltkrieg einen so ungünstigen Einfluß ausgeübt hat, wie auf dieses im Frühjahr 1914 zuerst in Angriff genommene Werk. Denn eine sehr große Zahl der hier behandelten Dichtungen gehören den Völkern an, die damals unsere Feinde waren. Diese Dramen konnten entweder überhaupt nicht oder nur mit großen Schwierigkeiten und Kosten beschafft werden. Glücklicherweise haben in der Hauptsache die deutschen großen Bibliotheken durch Vermittlung ihrer Auskunftstelle aushelfen können. Bedankt und belobt seien die Bibliotheken in Leipzig, Weimar, Dresden, besonders gepriesen die Staatsbibliothek in Berlin, die geradezu unerschöpflich ist.

Eine Beschränkung des gewaltigen Stoffes verlangte der im Rahmen «des Erbes der Alten» zur Verfügung stehende Raum. In dem Worte des Titels Weltliteratur ist unter Literatur zu verstehen die dramatische, unter Welt in der Hauptsache die großen westlichen Kulturnationen Franzosen, Engländer, Italiener, Spanier und Deutsche. Opern und Singspiele sind nur in besonders wichtigen Fällen erwähnt, Parodien, Komödien und ganz wertlose Tragödien, die nie zur Aufführung gelangt sind, überhaupt nicht aufgenommen worden.

Die große Bedeutung, die Seneca für das Thema hat, machte es ratsam, in der Einleitung einen kurzen Überblick über diesen Einfluß zu geben bis zu der Zeit, wo die neueren Dichter sich zu selbständigen Schöpfungen aufschwangen. Da es sich hier hauptsächlich um Übersetzungen oder sklavische Nachahmungen handelte und diese Werke sehr schwer zu be=

schaffen sind, habe ich bei diesem außerhalb meines Themas liegenden Überblick auf eigene Untersuchung verzichtet und mich an die Darstellungen gehalten, die in den Anmerkungen genannt worden sind. Schon wegen der unvermeidlichen Wiederholungen war es nicht angängig, einer jeden tragischen Gestalt ein besonderes Kapitel zu widmen, deshalb habe ich die Helden und Heldinnen herausgehoben und die Nebenpersonen um sie gruppiert.

Für die Sammlung des Stoffes waren von großer Wichtigkeit Kleins Geschichte des Dramas, Creizenachs Geschichte des neueren Dramas, Goedekes Grundriß, die großen Literaturgeschichten von Christ, Schanz, Birch-Hirschfeld, Wülker, Wiese und Percopo.

Für gütige Hilfe bei der Arbeit selbst oder bei der Korrektur habe ich großen Dank abzustatten den Herren Geheimrat O. Immisch in Freiburg i. Br., Prof. Dr. M. Gassmeyer und cand. phil. Ernst Merian in Leipzig, sowie Herrn Dr. R. Lazak in Dux und manchem Freunde, der nicht genannt werden will.

Das Thema erschöpfend zu behandeln übersteigt die Kraft eines Einzelnen. Ein anderer, der mit den Sprachen der skandinavischen und osteuropäischen Völker vertraut ist, mag deren antikisierende dramatische Literatur verfolgen, ein anderer die Fragmente der griechischen Tragiker in den Bereich seiner Betrachtung ziehen oder das Weiterleben der tragischen Gestalten der Griechen in der außerdramatischen neueren Literatur darstellen. Das Ergebnis meiner Arbeit, das sich in die Worte: Der Triumph der Antike, zusammenfassen läßt, wird wohl dadurch nicht geändert werden, aber vielleicht wird sich dann noch deutlicher erweisen, daß diese Einwirkungen nicht nachgelassen haben, sondern gerade in der Gegenwart stärker als jemals auftreten. Besser hat das niemand ausgesprochen als Gustav Roethe in dem Werke «Vom Altertum zur Gegenwart» (1919): «Die auffällige Vorliebe, mit der die Dichter des letzten, höchst unklassischen Dezenniums in der griechischen Sage und Tragödie eingekehrt sind, bringt uns zum Bewußtsein, wie unverwüstlich diese Helden und Heldinnen uns als Urbilder der Menschlich-

keit vor der Seele leben, uns immer wieder erlösend und sammelnd aus der verengenden Einseitigkeit und Parteilichkeit, aus der ideenlosen Diesseitigkeit des wüst erregenden oder müde abstumpfenden Lebens der Gegenwart. Wie dürften wir daran denken, uns und unser geistiges Schaffen vom Altertum zu lösen? Wir brauchen die Alten mehr denn je, um uns selbst wieder zu finden.»

Leipzig, im September 1919.

Prof. Dr. Karl Heinemann.



Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
Kapitel I. Prometheus	12
Kapitel II. Die Atriden	40
I. Elektra	40
II. Iphigenie	100
Kapitel III. Alkestis	117
Anmerkungen	154





Einleitung.

Die Renaissance der Antike ist im europäischen Westen von den romanischen Völkern ausgegangen. Ihnen stand, wie natürlich, die römische Literatur näher als die griechische. Die Kenntnis der griechischen Sprache war nur im Besitz der Gelehrten. Waren doch griechische Literatur und Sprache über acht Jahrhunderte hindurch im Abendlande so gut wie verschollen. So erklärt es sich am einfachsten, daß die Dichter des klassizistischen Dramas nicht den Originalen, sondern ihren Bearbeitungen und Übertragungen in die lateinische Sprache durch Seneca folgten. Auch sind Übersetzungen der Tragödien Senecas sehr früh erfolgt. Die älteste, die von Antonio Vilaragut, und zwar in das Katalanische, stammt aus dem Jahre 1388. Er übersetzte die Medea, den Thyestes und die Trojanerinnen vollständig, die anderen Dramen bruchstückweise. Die erste Übersetzung in das Spanische geschah im nächsten Jahrhundert; ihr folgten zahlreiche andere in alle Kultursprachen. Vom Thyestes z. B. zählt ein neuerer Literaturhistoriker 27 Übersetzungen in die romanischen und germanischen Sprachen auf. Seneca ist also der erste Vermittler zwischen der antiken und modernen Tragödie.

Alle Unterschiede und Abweichungen Senecas von seiner Quelle lassen sich auf eine Formel zurückführen. Dort dichteten Griechen, hier ein Römer und zwar ein Römer, der auch als Dichter Philosoph und Ethiker blieb. Der Grieche wollte ein Kunstwerk schaffen, dem Römer war es darum zu tun, seine Tendenz zum Ausdruck zu bringen. Denn die Kunst ist ihm nicht Selbstzweck, sondern nur ein Mittel, die Menschen durch Lehren und Beispiel zu bessern; er schrieb seine Tragödien aus keinem anderen Grunde wie seine prosaischen Schriften. Der große Staatsmann und stoische Philosoph wollte die Römer zur Selbstbeherrschung, Nächstenliebe und zu edler

Menschlichkeit erziehen. Wo es nur angeht, streut Seneca in die Reden seiner Gestalten moralisierende Sentenzen ein; er preist das Glück der Entsagenden, den stillen Frieden eines reinen, unschuldigen Gemütes, das Leben in der Verborgenheit und am Busen der Mutter Natur. In allen Dramen tritt der Stoiker Seneca auf, der zur Tugend und Hilfsbereitschaft ermahnt und das wahre Glück des Menschen in der Befreiung von allen Affekten und Leidenschaften findet. Der Dichter weiß sich nicht genug zu tun in der Schilderung der Grausamkeit und Verruchtheit des Tyrannen, um auf dieser Folie die Erhabenheit des unerschütterlichen stoischen Helden und göttlichen Dulders um so heller und herrlicher erstrahlen zu lassen. Die von Aristoteles geforderte tragische Furcht wird bei ihm zum Entsetzen, das tragische Mitleid zur tränenreichen Rührung. Alle die Farben, die seine bewunderungswürdige Kunst zur Verfügung hat, nimmt er auf seine Palette, um den Fluch der Leidenschaft, des Zornes, der Herrschsucht, des Ehrgeizes und der Rachsucht, dieser bösen Geister der Menschheit eindringlich und abschreckend zu schildern. Die Wirkung, der Effekt, ist ihm die Hauptsache. Was diesem Zweck nicht diënt, wird beiseite geschoben. Während der Grieche eine einheitliche, durch die Charaktere begründete Handlung darstellt, sucht Seneca sich die seinem Zweck am grellsten und gröbsten dienenden Szenen aus seiner Vorlage heraus, ohne um ihre Motivierung und Verbindung sonderlich besorgt zu sein. Der Grieche verstand sich auch auf große Wirkungen, aber sein ästhetisches Gefühl hielt ihn davon zurück in der Darstellung der Leiden über das Erträgliche hinauszugehen. Morde und grausige Taten verlegte er hinter die Bühne. Hier feiert nun der gewalttätige und rohere Sinn des Römers wahre Orgien. Seneca schrieb für Menschen, die sich an Tierhetzen vergnügten, und auf deren abgestumpfte Nerven nur noch blutige Gladiatorenspiele Eindruck machten, für eine Zeit, wo die schamloseste Unsittlichkeit offen zutage trat und wo die schändlichsten Verbrechen ungestraft verübt wurden. Das Bestreben der großen griechischen Tragiker geht immer dahin, auch die verbrecherischen Taten zu motivieren und den Helden den menschlichen Charakter zu be-

wahren, Seneca ist es gerade um das Unmenschliche zu tun, er steigert das Schreckliche zum Brutalen, Entsetzenden. Die Greuel, die er vor aller Augen geschehen läßt, sind so scheußlich, daß eine Aufführung seiner Dramen undenkbar erscheint. Sie sind als Lesedramen und für die Rezitation bestimmt gewesen, wie Th. Birt kürzlich aus anderen Gründen erwiesen hat.

Die Zeiten der Dekadenz sind zugleich Zeiten des krassesten Aberglaubens. Darin kann man wohl eine Erklärung finden für Senecas unerträgliche und langatmige Schilderungen von Geistererscheinungen und =beschwörungen, von Grauen und Entsetzen erregenden Zaubereien, aber unverständlich ist es, daß der hochgebildete Philosoph in Hunderten von Versen alle ekelhaften Einzelheiten der Tieropfer immer und immer wieder schildert, derselbe Mann, der in seinen prosaischen Schriften (darunter *de superstitione*) gegen den Aberglauben und gegen die Äußerlichkeit des Kultus eifert und von dem das Wort stammt: *religio deos colit, superstitio violat*.

Einer der besten Kenner Senecas hat den Unterschied der Senecaischen Tragödien von den griechischen folgendermaßen gekennzeichnet: «Der Dialog wird durch Prunkreden, die Charakteristik durch Typen ersetzt, das Ethos durch Affekte, die Handlung durch Momente, der Geist durch Witz.»

Trotzdem haben diese Dramen auf die romanischen Völker einen großen Einfluß ausgeübt. Denn die Wirkung der Originale blieb selbst in dieser verdorbenen Gestalt gewaltig. Auch war und ist es den Romanen immer mehr um die Form zu tun als um den Inhalt, und Sprache und Stil Senecas sind im höchsten Maße bewundernswert. Seine Sprache ist prunkvoll, sein Stil geistreich. Diese glänzenden Reden und Deklamationen, wahre Meisterstücke juristischer Dialektik, diese blühende, wenn auch oft überladene Diktion, die effektvollen scharf zugespitzten Pointen, diese geistvollen und witzigen Antithesen, die maßlosen Hyperbeln, die oft auf je ein Wort zusammengedrängten Fragen und Antworten waren so sehr nach dem Sinne der italienischen und französischen Dichter, daß sie Senecas Tragödien folgten, auch wenn sie nicht müde wurden, die griechischen Meister zu preisen.

Die erste Nachricht von einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Tragödien Senecas kommt aus England¹⁾. Hier verfaßte der Dominikanermönch Nicholas Treveth (zirka 1260 bis 1330) einen Kommentar zu Senecas Dramen in lateinischer Sprache. Sehr bezeichnend ist es, wie sich Treveth die Aufführung einer Tragödie Senecas denkt, «in der Einleitung zum Hercules furens» setzt er auseinander, wie in dem kleinen Häuschen auf dem Theater, scena genannt, der Anfang des Stückes vorgelesen wurde und ein Mime dazu mit Gebärden die zornige Juno darstellte.

Zu fruchtbarer Tätigkeit entfaltete sich das neu erwachende Studium Senecas in Italien. Ein Kreis gelehrter Juristen in Padua versuchte sich im 13. Jahrhundert in lateinischen Gedichten nach antikem Vorbilde. Von dem Staatsmann und Historiker Albertino genannt Mussatus (geb. 1261) stammt das Drama in lateinischer Sprache Ecerinis (etwa 1315), nach Unterbrechung vieler Jahrhunderte die erste Tragödie der Weltliteratur in der Form der Antike. «Die Grundlinien der Kunstform sind aus Seneca entlehnt. Das Versmaß des Dialogs ist, wie dort, der jambische Senar, in den Chören finden wir nicht nur Senecaische Metren, sondern auch Senecaische Gedanken wieder.» Die Zeit der Handlung jedoch dehnt sich über einen langen Zeitraum, 23 Jahre, aus. Das Drama war für die Vorlesung bestimmt. Von einer Aufführung hatte der Dichter wohl gar keine Ahnung. An einer Stelle fällt er plötzlich aus dem dramatischen in den erzählenden Ton. Wie bei der ersten griechischen Tragödie, von der wir Kunde haben, hat auch diese erste neuere Tragödie ihren Inhalt der Gegenwart entnommen. Es sind die Greuelthaten des Tyrannen Esselino da Romano und seines Bruders Albericus († 1260), auch hierin eine getreue Nachahmung Senecas. Der erste antike Stoff, der in einer lateinischen Tragödie in Italien nach dem Muster Senecas dargestellt wurde, war derselbe, dem Goethe ein Epos widmen wollte, die Achilleis von Antonio

¹⁾ S. 4 und 5 folge ich den Forschungen Creizenachs (Geschichte des neueren Dramas, Bd. I, S. 486 ff., 1893).

Loseti (ca. 1365–1441). Beide Dichter hatten auch dieselbe Quelle, die *Historia de excidio Trojae* von Dares Phrygius; es folgt das Drama *Progne* von Gregorio Corraro (ca. 1428). Der grauenerregende Stoff ist Ovid entnommen. Über die Abhängigkeit des Dichters von Seneca sagt Creizenach: «Corraro sucht seine Helden in ebensolche Situationen zu führen wie die Helden Senecas, und nimmt alsdann aus dem Wort- und Phrasenschatz des alten Dichters soviel wie möglich in sein Stück hinüber. Auch da, wo keine direkten Entlehnungen stattfinden, zeigt sich Corraro bestrebt, aus dem Geist Senecas heraus zu dichten, seine Effektmittel selbständig nachzubilden. . . . Seneca blieb das ausschließliche Vorbild, und die Tragödie galt weiterhin als eine Dichtgattung, die zum Vorlesen bestimmt war.»

Ein Studium der griechischen Originale begann erst, als zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Aldinischen Ausgaben von Sophokles und Euripides erschienen. Der Vicentiner Gelehrte Giangiorgio Trissino (1478–1550), der den kühnen Plan hatte, eine Nationalliteratur zu beginnen, folgte in seiner *Sofonisba* (Rom 1515), der ersten Tragödie in italienischer Sprache, nicht Seneca, sondern Sophokles und Euripides. Er ist es auch, der die reimlosen Hendekasyllaben als Grundmetra einführte. Sein Freund Giovanni Rucelai (1475 bis 1525) übersetzte und erweiterte die Euripideische *Iphigenie bei den Tauriern* in seiner Tragödie *Oreste*, während Luigi Alamanni in seiner *Antigone* (1533) auf selbständige Änderungen des Originals verzichtete. Im Gegensatz zu diesen Literaturtragödien wurde Giraldis *Orbecche* im Jahre 1541 wirklich und zwar in Ferrara aufgeführt. Mit diesem Drama begann wieder eine Zeit ausschließlicher Nachahmung Senecas. Giraldi und seine Nachfolger, wie Sperone Speroni und Luigi Groto sahen in Senecas Tragödien eine Vervollkommnung der griechischen Dramen. Sie huldigen wie ihr Vorbild der Abschreckungstheorie und der moralisierenden Tendenz. Sie schwelgen geradezu in der Darstellung grauenvoller Handlungen und entsetzlicher Greuelthaten. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts übersetzte und bearbeitete der Venezianer Ludovico

Dolce mehrere Senecaische Tragödien und von Euripides Hekuba, Phönissen, Medea und Iphigenie in Aulis. Der König Ödipus von Sophokles wurde zuerst 1556 (in Padua) in der freien Übertragung von Anguillara aufgeführt.

Bei keinem Volke sind Senecas Tragödien für die Wiederbelebung der Tragödie von so großer Bedeutung gewesen wie bei den Franzosen. Sie erschienen hier früher (1441) im Druck als die griechischen Dramen. Merkwürdigerweise war es kein Franzose, sondern der schottische Humanist George Buchanan (1506–82), der (in Bordeaux) zuerst zwei antike Dramen ins Lateinische übersetzte, Medea und Alkestis von Euripides; auch dichtete er zwei lateinische Originaldramen nach antikem Vorbilde, Johannes Baptistes und Jephthes. Auch Murets (1526–85) Römertragödie Julius Cäsar war in lateinischer Sprache geschrieben. Nachdem besonders Lazare de Baïf durch Übersetzung mehrerer antiker Tragödien ins Französische den Boden vorbereitet hatte, konnte es Étienne Jodelle im Jahre 1552 wagen, die erste Originaltragödie nach antikem Vorbilde zur Aufführung zu bringen. Es war das Drama «Die gefangene Kleopatra», die einen glänzenden Erfolg hatte und dem Dichter den Titel des Begründers der französischen Tragödie einbrachte. Mit Jean de la Péruses Médée (um 1553) beginnen die antikisierenden Dramen mit Stoffen aus der griechischen Sage in unmittelbarem Anschluß an Seneca.

Auch Pierre Matthieu schloß sich in seiner Clitemnestra (1589) eng an Seneca an, nur daß Ägisth allein den Mord vollführt. Ohne es zu wissen, kehrt er damit zur ursprünglichen Form der Sage zurück.

Garnier (1534–90) war es besonders darum zu tun, seinen Lesern recht viel Stoff darzubieten. Er bediente sich deshalb desselben Mittels, das uns aus den Komödien von Plautus und Terenz bekannt ist, er vereinigte mehrere antike Tragödien zu einem Drama. So verband er in der Tragödie La Troade Senecas Troerinnen mit dem gleichnamigen Drama von Euripides und mit dessen Hekuba, in der Tragödie Antigone ou la piété die Sophokleische Antigone mit den Phönissen Senecas, aber immer so, daß Seneca die Hauptquelle blieb. Wie schon

der Nebentitel besagt, wollte der Dichter die Pietät Antigones schildern, wie sie sich gegen den Vater, die Mutter und den Bruder kundgibt. In seinem Hippolyte hat sich Garnier nur an Seneca gehalten. Trotz der Häufung des Stoffes kommen uns diese Tragödien inhaltlich leer vor. Der Dichter hielt wohl Deklamation und politische Lehren für das Wesentliche. Seine Verdienste lagen auf dem Gebiete der Form. Den Zeitgenossen galten diese Dramen als selbständige Dichtungen, es sind aber nur Übersetzungen oder freie Bearbeitungen antiker Vorlagen. Eine selbständige Behandlung des Stoffes beginnt erst im 17. Jahrhundert.

Spanien kann, wie oben berichtet, die älteste Übersetzung eines Senecaischen Dramas aufweisen. Im 15. Jahrhundert wurde der ganze Seneca in das Spanische übertragen. Um das Jahr 1530 bearbeitete Perez de Oliva die Elektra von Sophokles in Prosa und gab ihr den Titel *La venganza de Agamemon* und die Euripideische Hekuba unter dem Titel: *Hecuba triste*, beide mit großer Kürzung des Dialogs und mit eigenen Zusätzen. In dem erstgenannten Drama soll er die Urne mit der Asche Orests durch einen Sarg mit einer einbalsamierten Leiche ersetzt haben. Von einer Übersetzung der Senecaischen Troerinnen Genzales de Salas hören wir aus dem Jahre 1633. Etwa um dieselbe Zeit ließ Lopez de Zárate die Tragödie *Hercules furente y Oeta* erscheinen, die als Vereinigung der beiden Herkulesdramen Senecas bezeichnet wird. Lope de Vega und besonders Calderon bedienten sich häufig zu ihren Festspielen mythologischer Gestalten der Antike.

Auch in England wurde von den antiken Tragikern vollständig zuerst Seneca übersetzt und zwar in den Jahren 1559–1581, nachdem vorher schon einzelne griechische Dramen ins Lateinische und Senecaische ins Englische übertragen worden waren. Für die Vorliebe, die Seneca auch hier fand, ist es bezeichnend, daß Königin Elisabeth als junges Mädchen einen Chorgesang aus dem Senecaischen *Hercules furens* übersetzt hat. Und bald entstand im Gegensatz zum volkstümlich nationalen Drama eine gelehrte Tragödie, eine Kopie Senecas,

freilich nicht in stofflicher Beziehung, denn dadurch unterscheidet sich diese klassizistische Tragödie von der französischen, daß sie ihre Stoffe nicht aus der Antike holte¹⁾, aber wohl war sie in der Technik und Form ganz Nachahmung Senecas. Sie entnahm ihm den regelmäßigen Aufbau und die Einteilung in fünf Akte, den Chor, ein feststehendes Versmaß, die pathetische schwungvolle Diktion, die Vorliebe für Monologe und Sentenzen, das Hervortreten des geistigen und seelischen Elements gegenüber einer armen äußeren Handlung und der psychologischen Motive der Charaktere und ihrer Seelenkämpfe. Aber sie sprengte die Fesseln, die den französischen Dichtern auf Jahrhunderte hin zur Last und Qual wurden, indem sie die Einheit von Ort und Zeit aufgab und sich von der analytischen Technik losmachte. Zu diesen englischen Renaissance-dramen gehören die Tragödie *Gorboduc* von Th. Norton und Th. Sackville (1561), ferner *Tancred* und *Gismonda* von mehreren unbekanntem Verfassern (1568) und *The Misfortunes of Arthur* von George Hughes (1588).

Abgesehen von einigen Dramen, wie Kyds *Spanische Tragödie*, in denen sich volkstümliche und klassizistische Einflüsse vermengen, ist die Einwirkung des englischen Seneca-dramas auf die Form der englischen Tragödie gering gewesen; es bleibt eigentlich nur die Einteilung in fünf Akte.

Zwischen Shakespeare und der Antike klafft scheinbar eine unüberbrückbare Kluft. Der Wechsel des Ortes von Szene zu Szene, die Ausdehnung der Handlung über Jahrzehnte, die komplizierten Verhältnisse eines großen Staates, die unbeschränkte Zahl der Personen, die willkürliche Folge von Vers und Prosa, von tragischen und komischen Szenen, alles das widerstrebt dem Wesen der antiken Tragödie. Und doch hat schon Herder in seinem von Begeisterung durchglühten Aufsatz «Shakespeare» den englischen Dichter einen Bruder des Sophokles genannt und A. Brandl kürzlich in einem lehrreichen

¹⁾ Einige Titel nicht erhaltener Dramen führt Creizenach (Bd. IV, S. 192) an: *Agamemnon* von Dekker u. Chettle (1599) und *Orestes' Furies* von Dekker (1599).

Vortrage erwiesen, daß Skakespeare den Begriff und seine Auffassung des Tragischen der Antike entnommen hat.

Auch bei ihm ging der Einfluß von Seneca aus. Dieser zeigt sich besonders in Titus Andronicus, Richard II., Heinrich VI., Hamlet und Macbeth. Die «schlotterigte Königin Hekuba» geht auf Seneca, nicht auf Euripides zurück.

In Deutschland ging ebenfalls die Kenntnis Senecas der griechischen Tragiker voraus. Bevor Melanchthon seine Übersetzung der Tragödien von Euripides herausgab, hatte schon Conradus Celtis die Dramen Senecas, Hercules furens und Thyestes (1487), erscheinen lassen. Die erste Senecaausgabe wurde 1496–1524 in Leipzig gedruckt durch den Leipziger Drucker Martinus Herbipolensis. Im Jahre 1525 oder 1526 fand die erste Aufführung einer antiken Tragödie in Deutschland unter Melanchthons Leitung in Wittenberg statt durch die Zöglinge seiner Schola privata. Es war die Hekuba des Euripides, «offenbar nach der Übersetzung des Erasmus». Ihr folgte die Aufführung des Thyestes von Seneca.

Von den Straßburger Schultragödien, um die Wende des 16. Jahrhunderts, werden wir noch öfters zu sprechen haben. Hier wurden Tragödien der drei großen Griechen in der Ursprache oder in lateinischer und zuletzt auch in deutscher Übersetzung aufgeführt und auch lateinische Dramen im Anschluß an die Antike gedichtet. Die erste deutsche Bearbeitung der Euripideischen Alkestis (1601) rührt von Wolfhard Spangenberg her. Nach seiner eigenen Angabe geht sie nicht auf das Original, sondern auf die lateinische Übersetzung Buchanans zurück, doch hat er auch das Original eingesehen, wie sich aus einigen Stellen ergibt. Spangenberg begnügte sich nicht mit einer Übersetzung, sondern hat größere Zusätze gemacht, ja ganze Szenen hinzugedichtet. Diese entspringen seiner pädagogischen Tendenz oder der Absicht, das Antike dem Empfinden der Leser näher zu führen.

Diese Straßburger Nachdichtungen der Antike von Spangenberg und anderer, sowie die Schuldramen überhaupt, haben literarisch wenig Bedeutung gehabt, weil sie nur pädagogischen Zwecken dienten. Ganz andere Absichten hatte Martin Opitz

mit seiner Übersetzung der Troerinnen Senecas (1625) und der Sophokleischen Antigone. Opitz gilt als der Begründer der Theorie der Form der neueren deutschen Dichtung, aber er wollte es durchaus nicht bei der theoretischen Lehre bewenden lassen. Jede seiner Dichtungen sollte zugleich ein Muster ihrer Gattung sein: die Trostgedichte für das Epos, die Oden, Sonette und Gelegenheitsgedichte für die Lyrik. So sollte auch seine Übersetzung der Troerinnen Senecas ein Muster für das Drama sein. In der Technik und Form ist die Tragödie auch wirklich lange maßgebend geblieben und der von ihm gewählte, durch die Zäsur in zwei gleiche Hälften geteilte gereimte Alexandriner wurde für ein Jahrhundert der herrschende Vers. «Ohne der Sprache Gewalt anzutun und ohne eine Erweiterung des Ausdrucks zu scheuen, bleibt er soviel als möglich dem Original treu.»

Die erste deutsche Tragödie (in gereimten Alexandrinern) ist Leo Arminius (1646) von Andreas Gryphius, auf die er noch mehrere andere hat folgen lassen, wie Katharina von Georgien, Cardenio und Celinde, Carolus Stuardus. Mit Geringschätzung sieht er als Dichter eines Originals auf die Übersetzer und Nachahmer: «ein anderer möge von der Ausländer Erfindung den Namen wegreißen und den seinen davorsetzen», aber dennoch steht er ganz im Banne der Antike, die ihm durch die holländische Dichtung vermittelt wurde und insbesondere Senecas. Wie dieser sucht er das Gräßliche, Entsetzliche auf, Geistererscheinungen und -beschwörungen, wie dieser liebt er den epigrammatisch zugespitzten Stil und das große Pathos. Die Chöre nennt er Reigen, die Akte Abhandlungen. Seine Charaktere sind wie die Senecas entweder Unmenschen oder stoische Märtyrer.

Sein Nachfolger, «der deutsche Seneca» Daniel Caspar von Lohenstein, steigerte das Pathos seines Vorbildes zu unerträglichem Schwulst, das Entsetzliche und Rohe zum Unerträglichen und Ekelhaften. Wohl nie ist Widerlicheres dargestellt worden als in seinen Tragödien Kleopatra (1661), Agrippina (1663), Epicharis (1665).

In Holland, wo damals Kunst und Wissenschaft einen

großen Aufschwung nahmen, stand das Renaissancedrama in hoher Blüte. Die bedeutendsten Vertreter der lateinischen Philologendichtung waren die berühmten Gelehrten Heinsius und Grotius, die zuerst ganz unter dem Einfluß Senecas stehen und erst allmählich zu den Griechen emporsteigen. Ähnlich ist es mit dem volkstümlichen Drama in der Landessprache und mit seinen Dichtern. Besonders Pieter Cornelis zoon Hooft (um 1600) mit den Dramen Achilles und Polyxena, Theseus und Ariadne und Coster mit den Dramen Iphigenie und Polyxena (1617) sind hier zu nennen. In Hoofts zuerst genanntem Drama bietet sich Polyxena selbst als Lösegeld für die Leiche Hektors an; aber Achill zieht bare Münze vor, was er freilich bald bereut. Er wird durch Polyxena zu einer Zusammenkunft verleitet und bei dieser von Paris und Deiphobos umgebracht. Costers «Polyxena» übertrumpft noch die Senecaischen Greuel durch den gräßlichen Untergang Hekubas.

Der größte Dichter Hollands, Joost van den Vondel (geb. 1587 in Köln), ist ebenso in seinen ersten Tragödien ein Nachahmer Senecas, wie in Hierusalem verwoest (1620), Hekuba (1625) und in Palamedes (1625). Er übersetzte sogar Senecaische Dramen, wie im Jahre 1628 den Hippolyt. Später wandte er sich ganz den Griechen zu, die er freilich nur durch die lateinische Übertragung kennenlernen konnte; er übersetzte von Sophokles Ödipus, Elektra und die Trachinierinnen, von Euripides Iphigenie in Tauris. Auch hier, wie in Deutschland, tritt Ende des 17. und Anfang des nächsten Jahrhunderts Seneca hinter die großen Griechen zurück. Aber damit ist sein Einfluß nicht geschwunden; er macht sich mittelbar wieder geltend durch den Sieg des französischen Klassizismus und dessen Einwirkung auf alle Kulturnationen.

Kapitel I.

Prometheus.

Die dramatische Gestalt des Prometheus, wie sie Dichter und Denker aller Kulturvölker beschäftigt hat, ist eine Schöpfung des Äschylus; er hat das Schicksal des edeln Dulders in einer Trilogie dargestellt, die aus dem Feuerbringer Prometheus, dem gefesselten und dem befreiten Prometheus besteht. In der ältesten Sage, die uns Hesiod überliefert hat, ist Prometheus ein Frevler, der Zeus beim Opfer betrügt und das von Zeus den Menschen genommene Feuer ihnen wiederbringt. Bei Äschylus wird er der Erretter des Menschengeschlechts, das Zeus verderben will, und sein Wohltäter, der ihm die Gabe des Feuers überhaupt erst zuteil werden läßt. In der Sage sowohl, wie im Drama des Äschylus wird Prometheus grausam bestraft, aber in der Auffassung seiner Tat spiegelt sich der Fortschritt der Kultur von Hesiods bis zu Äschylus Zeiten wieder.

Was dem alten epischen Sänger als gottloses Verbrechen erschien, weshalb er auch von einer Befreiung des Prometheus nichts weiß, war für Äschylus die größte und herrlichste Tat. Aus dem Verbrecher wird Prometheus der Sohn der Themis, der Gerechtigkeit, und der Wohltäter der Menschen. Er brachte ihnen nicht nur das Feuer, das er aus dem Vulkan auf Lemnos holte, er gab ihnen auch die Möglichkeit, sich aus einem tierähnlichen Zustand zu wahren Menschen zu erheben. Er lehrte sie der Sterne Aufgang und Niedergang, die Zahlen, die Schrift, die Erinnerung, «die sagenkundige Amme aller Musenkunst», den Ackerbau, die Wagenfahrt und die Schifffahrt, die Mantik und den Bergbau; kurz alle Kunst kam den Menschen von Prometheus. Er nahm ihnen die Kenntnis des

Zeitpunktes ihres Todes und gab ihnen dafür die Hoffnung. Daß er dieser Wohltäter der Menschen nur werden kann, indem er freiwillig eine furchtbare Strafe und entsetzliche Qualen auf sich nimmt, das macht den Äschyleischen Prometheus zur tragischen Gestalt. Mit der Welt der Götter, wie die alte Sage und Homer sie darstellen, waren tiefer denkende Griechen nicht einverstanden. Gerade wie Xenophanes der Unmoral der Homerischen Götter gegenüber seine schöne Lehre von dem einen, erhabenen, ewig gleichen Gotte in einem Gedicht niederlegte und schon der Erkenntnis Ausdruck gab, für die Goethe das Wort geprägt hat: «Wie einer ist, so ist sein Gott», so hat Äschylus in seiner Trilogie Zeus sich entwickeln lassen von dem Vertreter der rohen Naturgewalt zu dem allweisen und allgerechten Vater der Menschen. Zeus stürzt das rohe und schuldbeladene Göttergeschlecht der Titanen, und Prometheus, der die Entwicklung voraussah, hat Zeus in diesem Kampfe unterstützt. Aber als Zeus auch das Menschengeschlecht vernichten und dafür ein anderes schaffen wollte, widersetzte er sich ihm und ward so ein trotziger Empörer. Er allein weiß, daß Zeus ihm einst zum Frieden die Hand reichen wird.

So wird nun Prometheus auf Befehl des Zeus von den beiden Riesengestalten Kraft und Gewalt bis an das Ende der Welt geschleppt und von Hephaistos an einen Felsen nicht weit vom Kaukasus geschmiedet. Okeanos, ergriffen von den Leiden des Gequälten, will sich für ihn bei Zeus verwenden, aber Prometheus weist das zurück, weil kein anderer um seinetwillen leiden soll. Mitten in seinen Qualen hat er noch rührende Worte des Mitleids mit anderen Leidenden. Der Io, einem ähnlichen Opfer der Willkür des Zeus, verrät er ein Geheimnis, das nur ihm bekannt ist: Wenn Zeus mit einer Göttin, deren Namen Prometheus verschweigt, einen Sohn zeuge, werde dieser den höchsten Gott vom Throne stürzen. Vergebens verlangt Zeus durch Hermes den Namen der Göttin zu erfahren, Spott und Hohn ist die Antwort. Keine Qual kann ihm das Geheimnis entlocken; lieber will er ewig angeschmiedet bleiben, als sich Zeus unterordnen und solch ein Knecht werden wie Hermes. Auch die Drohung mit den

furchtbaren Qualen, die ihm bevorstehen, macht keinen Eindruck auf ihn. So wird er denn mit dem Felsen in den Tartarus gestürzt.

Schon wird es zur Tat, was gedroht uns ward!
 Es erbebet die Erd',
 Und der Donner, er brüllt dumpf hallend empor,
 Und es zuckt und es zischt der geschlängelte Blitz
 Sein Flammengeschoß; aufwirbeln den Staub
 Windstöße, daher, wie im Taumel gejagt,
 Rast allseits Sturm, ineinander gestürzt.
 Mit des Aufruhrs Wut, mit Orkanes Geheul
 Ineinandergepeitscht stürzt Himmel und Meer!
 Und solch ein Gericht,
 Mich umtost, mich umschlingt es von Zeus mir gesandt,
 Und erfüllt mich mit Graun!
 O Mutter, Du heilige Nacht! Der Du trägst,
 O Äther, der Welt allsegnendes Licht,
 Seht, welch Unrecht ich erdulde! (Droysen.)

Der Inhalt des bis auf wenige Fragmente verlorengegangenen Dramas *Der befreite Prometheus*, war wahrscheinlich folgender:

Noch größere Qualen hat Prometheus in der Unterwelt erleiden müssen. Alle drei Tage erscheint ein Adler, der die Leber des Gefesselten frißt, worauf sie wieder nachwächst. Nach vielen tausend Jahren steigt der Fels mit dem gefesselten Prometheus aus der Tiefe empor an das Tageslicht. Er ist derselbe geblieben, sein Trotz ist nicht gebrochen, nur daß Todessehnsucht ihn ergreift, die doch dem Unsterblichen nicht erfüllt werden kann. Die Titanen erscheinen vor ihm, dem einzigen von ihnen, der noch duldet. Denn sie haben sich Zeus unterworfen und sich mit ihm ausgesöhnt. Und nicht nur das; die Mutter des Prometheus, Themis, die Göttin der Gerechtigkeit, hat sich mit Zeus vermählt, und dem Ehebunde sind drei Töchter entsprossen: Gesetzlichkeit, Recht und Friede. Das sind höhere Gaben als einst Prometheus den Menschen gebracht hat. Die Willkürherrschaft hat ein Ende,

Zeus der Tyrann ist der allgütige und allweise Vater der Menschen geworden. Es entspricht seinem Wesen, daß er den ersten Schritt zur Versöhnung tut. Er läßt es zu, daß sein Sohn Herakles den Adler erschießt, während der Zentaur Chiron, der an einer unheilbaren Wunde leidet, für Prometheus in die Unterwelt geht. Jetzt vergibt sich auch Prometheus nichts, wenn er das Geheimnis verrät: Thetis ist die Göttin, mit der Zeus sich hüten muß, eine Verbindung einzugehen. Nun wird Prometheus von den Fesseln gelöst. Er erhält einen eigenen Kultus im Gau Kolonos in Attika.

Eine andere Sage, die zuerst von der Dichterin Erinna berichtet wird, sieht in Prometheus nicht nur den Menschenfreund, sondern auch den Schöpfer des Menschengeschlechts. So erscheint er bei Horaz, Properz und Ovid. Mit der Gestalt des Prometheus aufs engste verbunden ist die Sage von Epimetheus und Pandora. Epimetheus verdankt sein Dasein in der Sage allein einem etymologischen Spiel. Dem «Vorherüberlegenden», wie der Name Prometheus gedeutet wurde, gab man einen «hinterherüberlegenden» Bruder, der das trügerische Geschenk Pandora, das Weib, trotz der Warnung des Prometheus von Zeus annahm. Hesiod läßt gerade wie der jüdische Mythos durch das Weib das Verderben auf die Welt kommen. Dem letzteren war die Sünde der Menschen Verderben, der griechische Bauer und Dichter verstand darunter Trägheit, Verschwendung und Lügenhaftigkeit. Zeus, erzürnt über den Raub des Feuers durch Prometheus, beschließt, den Menschen, die damals nur aus Männern bestanden, zur Strafe ein Unheil zu senden, «dran sich im Herzen jeder erfreut und liebend umarmt sein eigenes Elend». Lachend befiehlt er Hephästos, aus Erde und Wasser das Weib zu schaffen. Die Götter schmücken es mit Anmut und Liebreiz, aber Hermes legt dem Weibe ins Herz listigen Sinn, «Lügenhaftigkeit und unruhvolle Begierde»; er nennt es Pandora, «weil alle Götter ihr Gaben verehrt haben, zum Leid für die Menschen». Und gleich nachdem Epimetheus Pandora in sein Haus aufgenommen hat, beginnt das Unglück. Zeus hatte ihr ein Faß mitgegeben, in dem alle Leiden verschlossen waren. Bis dahin lebten die

Menschen ohne Leiden, ohne Arbeit und Mühe, ohne Krankheit, Hader und Kampf von den Früchten der Erde. Aber Pandora konnte ihre Neugier nicht bezwingen, öffnete das Faß, und nun flogen die Leiden heraus und verbreiteten sich unter die Menschen. Nur die Hoffnung blieb, als Pandora erschreckt den Deckel schloß, am Rande des Gefäßes hängen. Die Auffassung der Hoffnung als Übel berührt sich mit dem Goethischen Wort im Faust von der Hoffnung als einem der größten Menschenfeinde. Sie bleibt in dem Faß verschlossen, wird also den Menschen nicht zuteil. Im Widerspruch mit dieser Auffassung bringt der Äschyleische Prometheus den Menschen die Hoffnung als neue, segenspendende Göttin.

Nach einer anderen Sage ist Pandora nicht die von allen Beschenkte, sondern die Allgeberin: die Erde, die Gattin des Prometheus und die Mutter der Menschen. Mit der Sendung der die Leiden bringenden Pandora ist dann dasselbe gemeint, was der jüdische Mythos mit der Vertreibung der Menschen aus dem Paradies sagen will. Die Kindheit des Menschengeschlechtes faßt die Arbeit als ein Leid, einen Fluch auf. Es bedurfte einer vieltausendjährigen Entwicklung der Kultur, bis die Menschen zu der Erkenntnis des Segens der Arbeit kamen. Auch den antiken Völkern fehlte diese Erkenntnis. Sie begann erst mit der Abschaffung der Sklaverei. Diese allmähliche Entwicklung spiegelt sich wieder in der Gestaltung der Pandora in den Dichtungen von der Zeit Hesiods bis auf Goethe.

Der erste Dichter, der nachweislich die Gestalt des Prometheus nach Äschylus zum Helden einer Tragödie gemacht hat, war der Römer Accius, von dessen Tragödie sich ein Fragment erhalten hat. Nach Ribbecks Vermutung hat er den Inhalt des Äschyleischen «gefesselten» und befreiten Prometheus in ein Drama zusammengezogen.

Es würde zu weit von unserem Thema, das sich auf die dramatische Gestaltung des Prometheus in der Weltliteratur beschränkt, entfernen, wollten wir der Frage nähertreten, welche Bedeutung Prometheus für das Mittelalter gehabt hat. Diese Frage ist auch schon beantwortet worden und zwar in geist-

voller Weise, wenn auch ohne Quellenangabe, von Paul de Saint-Victor in seinem Buche «Les Deux Masques». «Das Christentum sah in Prometheus einen Vorläufer Christi. Für die Kirchenväter hatte Prometheus, indem er einen fernen Erlöser anrief, den gekreuzigten Jesus geschaut und von dessen Schandpfahl einen anderen über die Jahrhunderte hinweg begrüßt. Verus Prometheus Deus omnipotens, blasphemiis lancinatus, rief Tertullian aus, indem er Christus den Heiden zeigte. Man sah auch das Ebenbild des Jehovah der Genesis, der Adam aus dem Erdenkloß formt, in Prometheus, der aus Ton Menschen bildete. Außer der Ähnlichkeit der Marter, die gleichermaßen für die Menschheit erduldet wurde, träumte die christliche Phantasie von einer geheimnisvollen Übereinstimmung zwischen den Leiden des Titanen und der Passion Christi.»

Der große spanische Dichter Calderon hat zuerst unter den Neueren den Prometheusstoff dramatisch behandelt. Eines seiner 17 mythologischen Dramen mit Gesängen, die er auf Wunsch Königs Philipp IV. dichtete, führte den Titel: Estatua de Prometeo (1679). Von Äschylus hat Calderon wohl nichts gewußt. Seine Quellen sind die italienischen Mythologien, insbesondere Boccaccios Werk «De genealogiis deorum gentilium» (1373). Hier fand er auch, was schon Sappho berichtet haben soll, daß Prometheus das Feuer sich vom Himmel geholt habe, indem er eine Fackel von der Sonne entwendete, und die Auffassung des Prometheus als eines Vertreters des idealen Strebens der Menschheit. Diese beiden Züge hat nun Calderon sehr schön zu einem der Grundgedanken seines Dramas verbunden. Nicht nur das für die Menschen nützliche Feuer hat Prometheus gebracht, es ist «des Lichtes Himmelsfackel», das Licht, das seinen Statuen Leben einhaucht, der Geist und die Kraft der Erkenntnis. Prometheus ist ein edler, hohen Idealen nachstrebender Mensch, zugleich Astronom und Künstler. Seine Göttin ist Minerva, von ihr hat er eine herrliche Statue geschaffen. Sein Bruder Epimetheus soll der Vertreter des praktischen und materiellen Menschen sein. Seine Göttin ist Pallas, die der Dichter sonderbarerweise als Schwester der Minerva und als ihre Feindin darstellt. Sie verlangt von Epimetheus

die Zertrümmerung der Statue, woran er durch seinen Bruder verhindert wird. Minerva aber führt Prometheus in den Himmel, wo er mit ihrer Hilfe der Sonne eine Fackel entwendet. Er begründet seine Tat mit den Worten: «Wer herab den Menschen Licht bringt, ist, der Wissen bringt den Menschen.» Diese Fackel legt er der Statue in die Arme. Da erhält sie plötzlich Leben, Stimme und Bewegung,

Wer durch Wissen Sieg erlangt,
Ja, wer Weisheit gibt, dem Tone
Leben, Licht der Seele schafft er. (Kottek.)

Sie wird Pandora genannt, was, wie der Dichter meint, «Vorsehung der Zeit» bedeute, und wird von allen Bewohnern des Kaukasus verehrt. Aber die Rachsucht der Pallas ruht nicht. Sie verrät Apollo den Raub des Feuers und sendet die Zwietracht, die Unheil und Feindschaft unter den Brüdern und dem Volke anstiftet, so daß es zwischen den Parteien zu Kampf und Blutvergießen kommt. Der leidenschaftliche Epimetheus will Pandora gewinnen, aber sie wendet sich von ihm, denn sie liebt den weisen und edeln Prometheus. Dieser liebt sie ebenfalls als das Abbild seiner weisen Göttin, aber er flieht sie, weil ein ihm unerklärlicher Schauer ihn von dem lebend gewordenen Bilde fernhält. Pallas sendet nochmals die Zwietracht mit einem angeblichen Befehl des Zeus: Prometheus soll in den Kerker geworfen, zur Strafe für den Raub des Feuers, und Pandora soll verbrannt werden. Ein tiefes Mitleid ergreift Prometheus mit seinem Geschöpf, und aus diesem Mitleid erhebt sich die lange verborgen gebliebene Liebe, und der Schauer verschwindet. Unterdes hat Minerva die Gnade des Zeus angerufen, Apollo erscheint selbst, um die Begnadigung zu verkünden, und Pandora wird die Gattin des geliebten Prometheus. Die Allegorie ist durchsichtig. Zu dem schönen Gedanken von dem Feuer als der Kraft des Geistes kommt noch ein anderer: der rätselhafte Schauer, den Prometheus vor dem Abbild der Weisheit empfindet, ist der Zweifel, von Wolfram «herzen nâchgebûr» genannt, der auch den edelsten Menschen ergreift, und durch den er sich hindurchringen muß, um zur Erkenntnis der Wahrheit

zu gelangen. Für Calderon ist, wie natürlich, die Wahrheit der christliche Glaube.

Während Calderon Prometheus den Feuerbringer sich zum Helden auserwählte, hat die neuere Zeit zuerst den Schöpfer der Menschen zu neuem dramatischem Leben erweckt. In dem Goethischen, nach ihm genannten Fragment fand er die würdigste Gestaltung, doch bis es dazu kam, mußte Prometheus eine tiefgehende Wandlung in der modernen Ästhetik durchmachen. Der antike Schöpfer der Menschen wird zum Symbol der Künstler und Dichter. Wie das geschehen ist, das hat erst vor einigen Jahren O. Walzel in geistreicher und tiefeindringender Weise gezeigt. Worin eigentlich das wahre Wesen des Dichters bestehe, mit dieser Frage beschäftigt sich die Ästhetik des 18. Jahrhunderts besonders eingehend. Die Theorie des Aristoteles, die in der Dichtung eine Nachahmung der Natur zu sehen schien, genügte ihr nicht, es blieb immer ein unerklärtes Etwas, mit dessen Ergründung sich besonders die englischen Philosophen beschäftigten. Bildung, Gelehrsamkeit, Phantasie, Empfindung, alles das reichte zur Erklärung nicht aus. Shaftesbury fand 1710 das erlösende Wort: «Der echte Dichter ist ein anderer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter»; er ahmt nicht nach, sondern wie Prometheus die Menschen, so schafft er seine Gestalten aus dem eigenen Herzen und der eigenen Brust. Gerade als hätte dieses Wort die deutschen Ästhetiker und Dichter von einem schwer lastenden Druck befreit, sie alle, wie Gerstenberg, Sulzer, Herder und der junge Goethe, wetteiferten darin, den Gedanken Shaftesburys, «der Dichter ist ein Prometheus», weiter auszubauen. Auf ihm beruhte die neue Richtung, die Genieperiode unserer Dichtung. Wie von einem Taumel werden die Stürmer und Dränger, ähnlich wie unsere neuesten Dichter, die Expressionisten, ergriffen: der Dichter ist nicht nur Prometheus, er ist Gott selbst. Das Genie ist göttlich und Gott ist das höchste Genie. Der jugendliche Goethe ging noch einen Schritt weiter. Er schuf nach dem Vorbild der Antike einen Prometheus, der sich gegen Zeus auflehnt. Hierin ist das eigene seelische Erlebnis zu suchen, ohne das Goethe nichts gedichtet hat. Aber gegen welchen Gott

lehnt sich Goethe auf? Es ist der persönliche Gott, der Gott der Herrnhuter und Lavaters, der die Geschehnisse der Welt und des einzelnen lenkt und das Gebet der Menschen erhört. Goethe sagt sich los von jeder Religion, die Gott mit dem Verstande fassen will. Gott ist die Welt und die Welt ist Gott. Er offenbart sich dem Menschen in dessen Herzen. Über dem Menschen und über dem All steht das Schicksal, das sind die ewigen, unveränderlichen Naturgesetze, in die kein Gott eingreifen kann. Jener persönliche, das Gebet der Menschen erhörende Gott existiert nur, wie der Zeus des Prometheus, solange die Menschen Kinder sind oder hoffnungsvolle Toren. Prometheus ist Goethe selbst¹⁾. Ganz beseligt von der Herrlichkeit seines Gottes und von seinem neuen Glauben eifert er in bitteren und schneidenden Worten gegen sein früheres Bekenntnis.

Da ich ein Kind war,
 Nicht wußte, wo aus, noch ein,
 Kehrt' ich mein verirrtes Auge
 Zur Sonne, als wenn drüber wär'
 Ein Ohr, zu hören meine Klage,
 Ein Herz, wie meins,
 Sich des Bedrängten zu erbarmen.

.
 Ich dich ehren? Wofür?
 Hast du die Schmerzen gelindert
 Je des Beladenen?
 Hast du die Tränen gestillet
 Je des Geängsteten?
 Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
 Die allmächtige Zeit
 Und das ewige Schicksal,
 Meine Herrn und deine?

.

¹⁾ Wieland nannte Goethe geradezu Prometheus, und Leopold Wagner konnte in seiner Satire Goethe als Prometheus auftreten lassen in dem Bewußtsein, von den Lesern verstanden zu werden.

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich;
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!

Als Goethe diesen Monolog 1830 dem aus zwei Akten bestehenden Fragment von 1773 als Anfang der III. Aktes anfügte, war er nicht gut beraten. Die Erschaffung des Menschen ist bereits im ersten Akt vollzogen und der Monolog wiederholt wörtlich Gedanken aus dem Fragment. Dem Titel Prometheus hat der Dichter die Bemerkung hinzugefügt «aus der Mythologie». Das soll wohl heißen, nicht nach der dramatischen Gestaltung durch Äschylus, die Goethe damals wohl gar nicht vollständig gekannt hat, sondern nach den mythologischen Quellenbüchern, die dem Dichter zu Gebote standen. Es waren dies das 1724 verfaßte «gründliche mythologische Lexikon» von Benjamin Hedrich und die «Fabeln» Hygins. Hier findet sich das alles, was die Darstellung Goethes von der Äschyleischen unterscheidet. Prometheus ist bei Goethe der Sohn des Zeus und doch wohl der Hera, kein Gott aber der Menschenschöpfer. Auch Pandora ist sein Geschöpf, aber nicht zugleich seine Geliebte, wie in Voltaires Ballettoper¹⁾ «Pandore». Athene verleiht den von Prometheus geschaffenen Statuen auf seine Bitten gegen den Willen des Zeus das Leben. Zeus hat Prometheus den Olymp angeboten und die Herrschaft über die Erde, aber er lehnt das ab und ant-

¹⁾ In der Ballettoper «Pandore» Voltaires (1740) ist Prometheus nicht der Schöpfer der Menschen, sondern er bildet nur eine Statue der Pandora. Auch holt er vom Himmel nicht sowohl das Feuer, als vielmehr das Licht der Liebe, durch das er Pandora belebt. Beide verlieben sich ineinander. Für den Raub wird er von Jupiter dadurch bestraft, daß ihm Pandora genommen und in den Olymp entführt wird. Jupiter verliebt sich in sie, aber sie verzichtet auf Gottheit und Unsterblichkeit und kehrt zu dem geliebten Prometheus zurück.

wortet auf die Frage des Bruders Epimetheus: Wieviel ist denn dein? mit den schönen Worten:

Der Kreis, der meine Wirksamkeit erfüllt,
Nichts drunter und nichts drüber.

Er hat einst für die Götter gegen die Titanen gekämpft, weil er sie für größer und weiser hielt, als sich selbst. Aber diesen Glauben hat er aufgegeben. Er hält sich für den Göttern gleich: «Ich bin ewig, denn ich bin.» Unter den Statuen, die Athene belebt hat, ist auch Pandora, aber sie bringt nicht das Faß der Leiden mit, sondern sie ist «selbst das heilige Gefäß der Gaben alle, die ergötzlich sind»;

Unter dem weiten Himmel,
Auf der unendlichen Erde,
Alles was mich je erquickt von Wonnegefühl,
Was in des Schattens Kühle
Mir Labsal ergossen,
Der Sonne Liebe jemals Frühlingswonne,
Des Meeres laue Welle
Jemals Zärtlichkeit an meinen Busen angeschmiegt,
Und was ich je für reinen Himmelsglanz
Und Seelenruhgenuß geschmeckt —
Das all all — — Meine Pandora!

Merkur meldet Jupiter den Verrat Minervas. Er antwortet in seiner unergründlichen Weisheit wie der Herr im Faust dem Mephistopheles: «überlaß die Menschen ihrem Leben». Nun tritt Prometheus als Berater der von ihm geschaffenen Menschen auf; er lehrt sie den Bau einer Hütte, die Kunst des Wundarztes und schlichtet weise den ersten Streit. Noch kennen die Menschen die Liebe nicht. Seiner geliebten Tochter schildert Prometheus dies höchste Glück der Menschen:

Prometheus.

Wenn aus dem innerst tiefsten Grunde
Du ganz erschüttert alles fühlst,
Was Freud' und Schmerzen jemals dir ergossen,
Im Sturm dein Herz erschwillt,

In Tränen sich erleichtern will
 Und seine Glut vermehrt,
 Und alles klingt an dir und bebt und zittert,
 Und all die Sinne dir vergehn,
 Und du dir zu vergehen scheinst
 Und sinkst,
 Und alles um dich her versinkt in Nacht.
 Und du, in immer eigenstem Gefühl,
 Umfassest eine Welt:
 Dann stirbt der Mensch.

Pandora (ihn umhalsend).

O, Vater, laß uns sterben!

Prometheus.

Noch nicht.

Pandora.

Und nach dem Tod?

Prometheus.

Wenn alles — Begier und Freud' und Schmerz —
 In stürmendem Genuß sich auflöst,
 Dann sich erquickt in Wonne schlafft,
 Dann lebst du auf, aufs jüngste wieder auf,
 Von neuem zu fürchten, zu hoffen, zu begehren!¹⁾ —

Wie Goethe sich die weitere Entwicklung gedacht hat, bleibt uns verborgen. Sicherlich hätte der jugendliche Goethe die Worte, die er 1830 dem Fragment beifügte: «Minerva tritt auf, nochmals eine Vermittlung einleitend», nicht geschrieben.

¹⁾ Es ist wunderbar, wie sich Goethe und Richard Wagner begegnen: Liebe und Tod als Erlöser. Der Tod kein Schrecken, sondern die höchste Seligkeit, das Sichaufgeben wie die Wonne des Liebesgenußes, das ist das Thema des Tondramas Richard Wagners Tristan und Isolde: «Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht Isolde, ohne Nennen, ohne Trennen, neu Erkennen, neu Entbrennen, endlos ewig ein-bewußt, heiß erglühter Brust höchste Liebeslust! . . . — Soll ich atmen, soll ich lauschen, soll ich schlürfen, untertauchen, süß in Düften mich verhauchen? In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall, in des Weltatems wehendem All ertrinken, versinken — unbewußt — höchste Lust!»

Dazu bedarf es erst der großen Wandlung des trotzigem, auf das Genie und seine Kraft pochenden Stürmers und Drängers, zu dem gereiften, von der menschlichen Schwäche tief überzeugten Manne, der den letzten Saum des Kleides Gottes küssen möchte «kindliche Schauer treu in der Brust». Nun konnte er daran denken, eine Versöhnung des Zeus und Prometheus zu dichten. Und wirklich hören wir, als Humboldt in der Mitte der neunziger Jahre ihn mit Äschylus genauer bekannt gemacht hatte, durch Schiller von einem solchen Plan Goethes. Erhalten sind nur wenige Verse, ein Lied der Nereiden oder wohl der Parzen, das in kraftvollen Worten die von Hades und Poseidon erbaute Grotte der Thetis schildert, wo sie «von allen Schätzen des Meeres umgeben», den Gatten Zeus erwartet. Dann folgen die einzig erhaltenen, das Sonnenlicht begrüßenden Worte des Prometheus, der soeben aus der Unterwelt emporgestiegen ist.

Prometheus:

Auch meiner Seele nimmt hinweg dein Licht den Gram
des tiefen langen Sinnens über meinen Schmerz, den unverdienten.

So kann nur ein Dulder sprechen, der zur Versöhnung bereit ist. Diese Versöhnung bringt das Drama Pandora, das Goethe im beginnenden Greisenalter geschrieben hat. Wenn der Prometheus des jugendlichen Goethe im Gefühl seiner Kraft und pochend auf seine Taten den Göttern trotzte und ihre Ohnmacht verhöhnnte, wenn dem, auf sein Genie stolzen Jüngling der Dichter als Schöpfer und Gott erschien, der greise Goethe bescheidet sich mit dem Spruch:

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es,
Was zu geben sei, die wissen's droben.

Alles Große und Schöne wird dem Menschen nicht durch Verdienst und eigene Kraft zuteil, sondern durch die Gnade Gottes. Und der große Dichter, der ganz in der Kunst lebte, hatte sich zu der Erkenntnis durchgerungen, daß die Kunst nur ein Schmuck, nicht der Zweck des Lebens sei. Wie Helena entschwindet und nur ihr Gewand zurückläßt, das Faust über

alles Gemeine hinwegtragen soll, so hat die Kunst die Kraft, uns durch die Schönheit im höchsten Sinne zu veredeln, aber sie ist nicht der Zweck, nicht der Inbegriff des Lebens. Wilhelm Meister und Faust finden dieselbe Lösung der großen Frage: Des Menschen Glück ist die Tat, die opferfreudige Tat für die Mitmenschen. Die Verkörperung dieses Gedankens ist der Prometheus der Goethischen «Pandora». Seinen rastlosen Fleiß, seine unermüdlige Tätigkeit charakterisiert am besten der Ausspruch: «des echten Mannes wahre Feier ist die Tat». Er hat sich mit Männern umgeben, die im Schweiß ihres Angesichtes ihr Brot essen. Nur für sie hat er das Feuer geholt zur Erzeugung von Waffen und Geräten, die der tägliche Bedarf fordert. Weil er in der Arbeit allein Befriedigung findet, sieht er mit Verachtung auf die Güter, die das Leben zieren. Für die Schönheit und für die Freude hat er kein Verständnis. Der Äschyleische Prometheus, der Begründer aller Kunst und Wissenschaft, ist zum Feinde der Kunst geworden, und wenn der Prometheus des Fragments seine Welt den Umkreis seiner Wirksamkeit nannte, so ist die Welt des Helden der Pandora klein, eng und beschränkt und schließt alles das aus, um dessentwillen tiefer empfindenden Menschen das Leben erst lebenswert erscheint. Dieser Prometheus sollte nicht Symbol des Menschen an und für sich sein, sondern eine Seite des menschlichen Wesens darstellen, und deshalb schuf der Dichter als Kontrastgestalt den Epimetheus, dem er in dem Fragment der Jugend nur ein schattenhaftes Dasein gegönnt hatte. Es sind die beiden Seelen, die in des Dichters Brust lebten, wie er sie in Antonio und Tasso, in Egmont und Oranien verkörpert hatte und hier in ihrem äußersten Gegensatz darstellt. Während die griechische Sage im Epimetheus den leichtsinnigen, gedankenlosen Menschen sah, so ist der Goethische Bruder des Prometheus der sorgenvolle, der nachdenkliche, der überlegende, der freilich nie zu einer Tat sich aufrafft. Es ist der Nachtwandler, der nur in Träumen und in der Phantasie lebt, der weltfremde Dichter und Künstler, der alles verschmäht, was dem Nutzen dient, der zartfühlende sentimentale Idealist, dem die tränenreiche Trauer

zum Genuß wird, der begeisterte und verzückte Priester der Schönheit. Ganz abgewendet von der Gegenwart lebt er allein in der Erinnerung an den Höhepunkt seines Daseins, als ihm in Gestalt der Pandora die Verkörperung der höchsten Schönheit, die Prometheus, der Verächter der Frauen, gefühllos zurückgewiesen hatte, zur Gattin gegönnt war.

Eine wunderbare Wendung ist mit Pandora vor sich gegangen. Bei Hesiod war sie ein Geschöpf des Hephästos, zum Verderben der Menschen gesendet, in dem Fragment des jungen Goethe die vielgeliebte Tochter des Prometheus, dem Greis ist sie eine segenspendende Göttin und Schwester des Zeus. Und doch ist der Kern derselbe geblieben. Wie in der griechischen Sage die Götter ihre wunderbare Schönheit anstaunen, so ist sie auch bei Goethe die Verkörperung der Schönheit, dort die verderbliche, verführerische, hier die den Menschen erhebende und beseligende, die schöne Form der Kunst, wie sie Epimetheus verzückt schildert:

Sie steigt hernieder in tausend Gebilden,
 Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden,
 Nach heiligen Maßen erglänzt sie und schallt,
 Und einzig veredelt die Form den Gehalt,
 Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt,
 Mir erschien sie in Jugend=, in Frauengestalt.

Das Gefäß, das sie mit sich brachte, enthielt nicht die Leiden und Übel der Menschheit, sondern «holde Lustgebilde, das Liebesglück, Anmut und reizenden Schmuck». Aber Epimetheus hat nicht die Kraft, Pandora zu halten. Sie entschwindet wieder zum Himmel. Zum Trost sendet sie dem trauernden Gatten, die eine ihrer beiden Töchter Elpore, die Hoffnung, die der Mutter Wiederkunft verkünden darf. Danach sollte das Drama Pandorens Wiederkunft heißen. Und wenn diese auch nicht in dem Fragment erfolgt, der Dichter hat doch ver-raten, daß sie für kurze Zeit auf Erden erscheinen soll, um Epimetheus zu sich in den Himmel zu holen. Sie hinterläßt den Menschen eine Lade voll kostbarer Güter, die Kunst und die Wissenschaft. Das war ein Mahnruf des Dichters an sein

Volk, das damals, als das Drama entstand, von Napoleon geknechtet in tiefster politischer Erniedrigung lebte: es gibt noch etwas Größeres als irdischen Besitz und selbst als das Vaterland, das sind die geistigen Güter, die Künste und Wissenschaften und die ewigen Ideale in des Menschen Brust. Auch Prometheus, der zuerst die Gaben der Lade schroff zurückweist, muß sie als die Mittler zwischen Himmel und Erde anerkennen. Nur einem versöhnten Prometheus können die letzten Worte der scheidenden Eos gelten:

Fahre wohl, du Menschenvater! — Merke:
Groß beginnet ihr Titanen, aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk, die laßt gewähren!

Es war kein Zufall, daß der Dichter diese Verse an den Schluß der Gesamtausgabe seiner Werke setzte, und schöner und ergreifender konnte er nicht Abschied nehmen von der geliebten Prometheusgestalt und dem Problem, das ihn von der Jugend bis zum Greisenalter gefesselt hielt: dem Verhältnis des Menschen zu seinem Gott.

Tief unter diesen groß angelegten Fragmenten Goethes stehen die Dichtungen seiner deutschen Zeitgenossen, die sich Prometheus zum Helden erwählt haben. Der schwachen Dichtung Toblers, des Schweizer Theologen, ist schon mit der Erwähnung genügend Ehre angetan. Prometheus, der Titan, wird hier zu einem reumütigen Schwächling, der gerne Gottheit und Unsterblichkeit für den Besitz Pandoras eintauscht.

Die unverständliche Dichtung: Prometheus, ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen von J. S. Falk (Tübingen 1803), überlassen wir lieber der wohlverdienten Vergessenheit.

August Wilhelm Schlegels Gedicht von 1797 greift auf den Feuerbringer zurück. Er ist im Begriff, das vom Quell des Lichtes geholte Feuer seinen Geschöpfen zu geben, als seine Mutter Themis ihm entgegentritt und ihn warnt, etwa mit den Gedanken, für die Schiller die Worte geprägt hat: «Weh denen, die den ewig Blinden des Lichtes Himmelsfackel leihn», aber der Menschenfreund Prometheus ist so fest über-

zeugt von dem Segen der Kultur für die Menschen, daß er selbst durch die Prophezeiung der ihm drohenden furchtbaren Qualen sich von seinem Entschluß nicht abbringen läßt¹⁾.

Herder hat noch 1802, ein Jahr vor seinem Tode, ein «dramatisches Gedicht mit Chören» oder «Szenen», wie er sie nennt, «Der entfesselte Prometheus» geschrieben. Es ist diesem auch die Gunst zuteil geworden, von Liszt vertont und bei der Feier zur Enthüllung des Herderdenkmals (1850) in Weimar aufgeführt zu werden. Aber sein Wert ist nicht groß. Der gefesselte Prometheus hat die «heilige Weissagung» erhalten:

. . . Dulde

Prometheus! Wenn der stärkste deiner Menschen
Die größte Tat vollbracht hat, wenn du selbst
Die tapferste vollführt; dann lösen sich
Die Fesseln und du siehst dein Werk
Gedeihn auf Erden. . . .

Die größte Tat ist sonderbarerweise die des Herakles, der seinen Freund Theseus aus der Unterwelt heraufholt. Die tapferste Tat ist die Selbstüberwindung des Prometheus. Er hat seinen Trotz und Zorn überwunden und sich mit seinem Schicksal ausgesöhnt. Seine Fesselung war notwendig, weil die Entwicklung des Menschengeschlechts nur allmählich vor sich gehen sollte. Nun darf Herakles ihn von seinen Peinigern befreien und ihn selbst erlösen. Wie durch fast alle Werke Herders zieht sich auch durch dieses der Gedanke der Entwicklung der Menschheit zur Humanität. Pallas führt dem entfesselten Dulder die Agathia zu, sie ist die reine Menschlichkeit oder, um Herders eigene Worte zu gebrauchen: «Das Fortstreben des göttlichen Geistes im Menschen zur Aufweckung all seiner Kraft».

Auch in den Bruchstücken aus dem mythischen Gedicht «Der entfesselte Prometheus» von Ernst von Feuchtersleben (1828) wird der große Dulder geläutert und versöhnt

¹⁾ In demselben Jahre verherrlichte Vincenz Monti in seiner Dichtung Prometheus (1797) den «Bürger Napoleon» als den Erretter aus dem Despotismus und der Tyrannei.

durch seine Leiden dargestellt. Wie im Äschyleischen Prometheus erscheinen vor ihm die Titanen, sie wollen, um ihn zu befreien, sich wieder gegen Zeus empören, aber er weigert sich, weil er weiß, daß Zeus kommen wird, um ihn zu erlösen, wenn die Stunde da ist.

Erst den beiden befreundeten englischen Dichtern Byron und Shelley war es vorbehalten, ihren Prometheusdichtungen einen neuen und großen Inhalt zu geben. Der erstere schuf 1816 ein kleines Gedicht in drei Strophen, Shelley ein umfangreiches Drama. Während Goethe von dem Äschyleischen Drama wahrscheinlich nur einige Stellen in deutscher Übersetzung gekannt hat, ist Byron schon auf der Schule mit ihm bekannt geworden und wurde noch mehr vertraut mit ihm durch seinen Aufenthalt bei Shelley am Genfer See. Der Übermensch Prometheus hat anderen Gestalten des Dichters, besonders seinem Manfred, Farbe verliehen. In der Schweiz, wohin er selbst unverdient leidend aus seiner Heimat geflüchtet war, wurde der Dulder Prometheus der Gegenstand seiner Dichtung. Die Größe seines Helden beruht auf dem stummen Leiden, dem stolzen Schweigen bei dem Bewußtsein des erlittenen großen Unrechts. Er setzt seine Ehre darein, niemand seine furchtbaren Leiden merken zu lassen. Der neue große Gedanke ist die Auffassung des Prometheus als Symbol des Menschen:

«Du bist ein Zeichen und Symbol
Des Menschen . . . —
Von Menschenschicksal, Kraft und Mut,
Dem selber aus der Qualen Nacht
Im Innern noch ein Lohn erblüht,
Obsiegend, wo sein Trotz erwacht,
Und das den Tod zum Sieger macht.»

Der Mensch ein Dulder, aber ein triumphierender Dulder! *Impavidum ferient ruinae*. Diesen Gedanken hat Longfellow in seinem Gedicht Prometheus weiter ausgesponnen.

Den Plan zu seiner großen Dichtung, dem lyrischen Drama «Der entfesselte Prometheus» hat Shelley wohl schon damals gefaßt, als er mit Byron in der Villa Diodati am Genfer

See das Studium der Äschyleischen Tragödie betrieb. Wie sehr sich auch beide Dichtungen unterschieden, den großen Gedanken des Byronschen Gedichtes hat auch Shelley übernommen. Auch bei ihm ist Prometheus ein Symbol für den Menschen. Die herrlichen Worte des Demogorgon am Schlusse der Dichtung sind ein leuchtender Beweis dafür.

Es ist wunderbar, wie Shelley sich in den zu Anfang des Dramas an Zeus gerichteten Worten mit Goethe begegnet. Man glaubt die Goethische Ode zu hören:

Die Erde sieh von deinen Sklaven wimmeln,
 Die für Gebet und preisende Verehrung,
 Für Not und Drangsal du mit Furcht belohnet,
 Mit Selbstverachtung und mit eitlen Hoffen,
 Dieweil du mich, der ich ein Feind dir bin,
 In augenlosem Hasse liebest herrschen.
 Und deiner spottend triumphieren über
 Mein Elend und die Ohnmacht deiner Rache!

⟨Graf Wickenburg.⟩

Und noch viel wunderbarer ist, daß die Tendenz der beiden Dichtungen dieselbe ist. Beide wenden sich gegen den Glauben an einen persönlichen Gott; bei beiden ist dieser Glaube der eigentliche Feind und Tyrann des Menschengeschlechts. Nach dem Sturz Jupiters schildert der «Geist» das Glück der freien Menschen:

«Er ist für immer hinweggezogen,
 Die ekelhafte Larve ist gefallen!
 Befreit nun bleibt der Mensch und szepterlos
 Beengt durch keine Schranke.

.
 Befreit von Furcht und huldigender Demut,
 Nicht ohne Leidenschaft, doch ohne Schuld
 Und Schmerz, die einstmals seine Seele drückten,
 Weil er sie selbst geschaffen und geduldet.»

In seinem vieltausendjährigen Leiden hat der Prometheus Shelleys sich von der Gewalt befreit, «die alle Wesen bindet». Er hat sich selbst überwunden. Leidenschaft, Zorn und Haß

sind hinter ihm versunken, der letzte Funke des Grolls ist erloschen. Er bereut es sogar, den grausigen Fluch, vor dem Jupiter einst erbleichte, ausgesprochen zu haben. Kein Wesen, das da lebt, soll fürderhin um seinetwillen leiden. Lieber sind ihm die Qualen, die noch seiner warten, als das «wollustvolle Leben im Olymp», das ihm Hermes anbietet. Auf dessen Worte: «bewundern muß ich dies, doch auch beklagen», gibt der große Dulder die herrliche Antwort:

«Des Himmels Sklaven, die sich selbst verachten,
Beklage du — nicht mich, in dessen Seele
Die reinste Freude herrscht, dem Lichte gleich,
Das in der Sonne thront!»

Diesem duldenden Helden, der seinen Quälgeistern zuruft:

Nicht wägen will ich, was ihr Böses tut,
Nur was ihr leidet, da ihr böse seid,

können körperliche Leiden nichts mehr antun. Deshalb sendet ihm Jupiter, da er das Geheimnis nicht verraten will, teuflisch ausgedachte Leiden für sein Herz. Die Furien bringen vor seine Augen schreckliche Bilder aus dem Leben seiner geliebten Kinder, der Menschen. Wie sie sich gegenseitig in blutigen Kriegen morden, wie die weisen Männer um der Wahrheit willen hingerichtet werden, «ein Jüngling mit sanft geduldigen Blicken an ein Kruzifix genagelt wird», und wie Haß, Verleumdung, Lüge die Welt beherrschen und das Glück der Menschen zerstören. Aber auch diese Gesichte, die ihm die herbsten Qualen verursachen, «umpanzern ihm die Seele nur mit neuer Kraft, bis jene Stunde kommt», die Stunde der Erlösung. Sie wird dem Menschen zuteil durch den Sturz Jupiters. Dieser vertritt das Prinzip des Bösen. Er hat alles, was lebt, seiner Macht unterworfen bis auf Prometheus; und Gefahr droht seinem «auf dem Glauben und auf der Hölle Helferin, der Furcht, aufgebautem Reich, durch die Menschen». Deshalb hat er sich mit Thetis verbunden und einen Sohn gezeugt, den Demogorgon, «der der Schrecken soll der Erde sein und der nur wartet, bis die Schicksalsstunde kommt».

Aber gerade Demogorgon, der die Ewigkeit ist und bisher «nur gefühlt, nicht sichtbar» war, wendet sich gegen den Vater, sobald er körperliche Gestalt erhalten hat. Vergebens ruft Jupiter die Elemente um Hilfe auf, vergebens fleht er um Gnade, er wird gestürzt und versinkt in die Unterwelt. Nun kann Prometheus durch Herkules befreit werden. Mit seiner Erlösung beginnt das goldene Zeitalter der Menschheit, das der edle Dulder in herrlichen Worten preist. Himmel und Erde, Mond und Sonne singen jauchzend einen grandiosen Hymnus der Freude, und das ganze Weltall und seine Geister stimmen mit ein in den Jubelgesang der beiden großen Mächte des Lebens, die von nun an allein regieren sollen: der Liebe und der Freiheit, bis Demogorgon erscheint und Schicksal und Glück der neuen Menschen verkündet.

Zu tragen Leid, das ihr unendlich meint,
 Der Macht zu trotzen, die allmächtig scheint,
 Unrecht verzeihn, das schwarz wie Tod und Nacht,
 Und lieben, hoffen, bis der Hoffnung Kraft
 Aus ihren Trümmern das Ersehnte schafft,
 Nicht strucheln, schwanken, nicht der Reue Macht
 In müß'ger Tränenflut den Nacken biegen, —
 Gleich deinem Ruhm, Titan, heißt dies allein
 Gut, groß und frei und schön und freudig sein,
 Ja dies allein heißt leben, herrschen, siegen! —

Ebenso wie Shelley entwirft Edgar Quinet in seiner großen Trilogie *Prométhée* (1838), deren einzelne Dramen dieselben Titel führen, wie die Äschyleischen, ein Bild der Entwicklung der menschlichen Kultur. Prometheus hat Menschen geschaffen, aus denen alle Rassen hervorgehen sollten. Sie haben von ihm alles erhalten, was sie zur Entwicklung als freie Menschen brauchen. Aber sie wollen unfrei sein. Sie verlangen von ihrem Schöpfer, ihnen Götter zu geben. In dem zweiten Drama wird Prometheus von den Göttern zur Strafe gefesselt. Aber nicht die körperlichen Qualen bereiten ihm den größten Schmerz, sondern der Gedanke an das Schicksal seiner Kinder. Nach Jahrtausenden sieht er plötzlich einen

«andern Kaukasus», Golgatha, und einen andern Gekreuzigten; tief ergriffen hört er, wie dieser Dulder seine Peiniger segnet. Es erhebt sich die Morgenröte einer neuen Religion, des Christentums. Nun fallen die Fesseln des Prometheus von selbst ab, und der Adler wird durch göttliche Pfeile getötet. Die heidnischen Götter entfliehen aus den Tempeln, aber sie prophezeien bei ihrer Flucht auch dem Christentum den Untergang und das Erwachen einer neuen, höheren Religion.

In der Mitte der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts erschien außer dem unbedeutenden Drama «Der entfesselte Prometheus» von Richard Paul (1875), das meist Motive aus dem Äschyleischen Gefesselten Prometheus wiederholt, ein großes Epos in fünf Gesängen, Der entfesselte Prometheus, von einem 20jährigen Dichter, Siegfried Lipiner, geschrieben. Es wurde von Nietzsche mit den Worten begrüßt: «Wenn der Dichter nicht ein veritables Genie ist, so weiß ich nicht mehr, wer eines ist, alles ist wunderbar, und mir ist, als ob ich meinem erhöhten und verhimmlichten Selbst darin begegnete. Ich beuge mich tief vor einem, der so etwas in sich erleben und herausstellen kann». Aber Nietzsches Urteil ist wohl ganz vereinzelt geblieben. Von dem Dichter und seinem Gedicht verkündet kaum eine Literaturgeschichte, er ist ganz der Vergessenheit anheim gefallen. Davor hätte ihn schon die kraftvolle Sprache und der Schwung seiner Verse bewahren sollen. Lipiner läßt in seinem Epos die Götter zugrunde gehen und Prometheus sterben: es gibt keinen Gott, als den in unserer Brust, Gott, Prometheus und Schicksal sind wir selbst:

Er war der Tröster, der euch mild umschwebt hat,
 Als die Verzweiflung euer Herz gefaßt,
 Er war der Mut, der eure Kraft belebt hat,
 Als ihr gesunken unter eurer Last.
 Er war die Sehnsucht, die in euch gelebt hat,
 Ums goldne Ziel zu ringen ohne Rast.
 Und als sich Nacht um euer Haupt gebreitet,
 War er der Lichtstrahl, der euch hat geleitet.

Und immer mehr wird euer Blick ihn finden,
 Nun wandelt ihr, nun streitet ihr allein,
 Doch er verschwand nicht! Nein, er kann nicht schwinden,
 Er senkte sich in euer Herz hinein!
 Nicht blind mehr, sehend sollt ihr überwinden,
 Nicht euer Licht, eu'r Auge wird er sein!
 Ihr seid er selbst, und ganz euch hingegeben
 Lebt er in euch und wird unsterblich leben!

Als Zeus und die andern Götter vor dem freien Geist der Menschen dahinsinken, wird auch Prometheus entfesselt und sein Peiniger, der Adler, entschwindet. So wie Christus im «Ewigen Juden» Goethes, unternimmt Prometheus eine Wanderung über die Erde, um zu sehen, was aus seinen geliebten Geschöpfen geworden ist. Zu seinem Erstaunen hört er den hochmütigen Philosophen, der da behauptet: «Nichts ist als ich», den reinen Wissenschaftler, «der die Tatenlust der Jugend eindämmt, durch die rein wissenschaftliche Betrachtung des Vergangenen», den falschen Künstler, der seine Kunst um des Gewinnes willen treibt, den Grübler, der sein Hirn zermartert an Rätseln, die er erst selbst erfunden hat. Mit Entsetzen sieht er die Folgen des Neides, des Hasses und der Verleumdung, die Tyrannei und die blutige Revolution, die Kriege, in denen die Menschen sich zerfleischen. Tiefe Betrübniß ergreift den großen Dulder. Sieht er doch auch in diesen Menschen «sein eigen Antlitz». In einem Traume glaubt er Jesus Christus zu erblicken: «Du bist's, Genosse meiner Qual, mein Bruder», so spricht er ihn an. Aber Christus tritt als Herrscher und König vor ihn hin, um ihn zu richten:

Da richtete sich stolz
 Prometheus auf und rief:
 Wer ist es, der mich richten will?
 Und es erscholl ein Donner:
 Der Liebende!
 Ich bin ein Liebender — wer will mich richten?
 Der Leidende!
 Ich leide namenlos — wer will mich richten?

Der Schaffende.
 Ich bin ein Schöpfer auch — wer will mich richten?
 Da verstummten alle Donner,
 Heller flammte
 Das königliche Auge.

Es klang des schmerzensreichen Herrschers Wort:
 Richten will dich,
 Der sich gebeugt!
 Und dem Titanen ward's,
 Als rissen laut aufschreiend
 Alle Saiten seiner Seele.
 Doch stolzer nur als je, hob er sein Haupt
 Und streckte kühn gebietend seinen Arm aus
 Und rief mit fester Stimme:
 Richten wird mich niemand,
 Denn ich beuge mich.

Prometheus hat sich selbst und den Gott in Christus überwunden. Noch eine, die furchtbarste Macht, die die Menschen sich noch über den Göttern thronend dachten, allmächtig, unerbittlich, das Schicksal, schreckt die Menschheit. Prometheus zertrümmert das Idol, indem er die Menschen zu der Erkenntnis führt: es gibt kein Schicksal, des Menschen Charakter ist sein Schicksal. Nun kann Prometheus sterben:

«Geeinigt kehrt der Tiefentzweite wieder,
 Versöhnt, erlöst! — Leb' wohl — es ist vollendet,
 Dort winkt die Freiheit! Nehmt mich auf, ihr Wolken,
 Nehmt den entfesselten Prometheus auf!»

Der Mensch ist erlöst. Es gibt keinen Gott, kein Schicksal, auch keinen Prometheus. In des Menschen Brust allein sind seines Schicksals Sterne.

Zu derselben Zeit, da Lipiners Entfesselter Prometheus entstand, schuf ein anderer Dichter ein großes Epos, Prometheus und Epimetheus, ein Gleichnis, wie er seine Dichtung nannte, die im Jahre 1882 in Aarau erschien. Es war Carl Spitteler, der sich damals Carl Felix Tandem nannte. Dem

Urteil Gottfried Kellers über das Epos werden wohl die meisten Leser beistimmen: «Was der Dichter eigentlich will, weiß ich nach zweimaliger Lektüre noch nicht. Trotz aller Dunkelheit und Unsicherheit aber fühle ich alles mit und empfinde die tiefe Poesie darin.» Wüßte man nicht, daß Nietzsches Zarathustra erst ein Jahr später begonnen wurde, ein jeder Leser der Dichtung Spittellers würde auf eine enge Verwandtschaft und Abhängigkeit von Nietzsche schließen. Der Prometheus Spittellers ist der Übermensch Nietzsches, Epimetheus der Vertreter der Sklavenmoral. Bei beiden Dichtern fast dieselbe Umwertung der Werte. Hier wie dort ist das Gute allein das, was aus der Stärke, das Schlechte, was aus der Schwäche stammt, und bei beiden ist das höchste Gut des Menschen der Glaube an sich selbst und der Stolz auf sich selbst. Verachtet wird der still Zufriedene, «der Ängstliche, der an die enge Nützlichkeit Denkende», der Tugendbold.

Der Prometheus Spittellers verzichtet auf Erdenglück, auf Reichtum, Macht, Liebe, weil er groß sein und Großes schaffen will. Hier ist der einzige Punkt, in dem der Äschyleische Prometheus und der Spittellers sich begegnen. Der deutsche Dichter weiß nichts vom gefesselten und befreiten Prometheus, und Epimetheus ist bei ihm der Weltkluge.

Der Engel Gottes, so erzählt das Epos, will Prometheus die Königsherrschaft über alle Menschen übertragen unter der Bedingung, «daß er sich lossage von seiner Seele, die da kennet keinen Gott und achtet kein Gesetz» und dafür «annähme das Gewissen, das ihn sicher leiten werde auf geraden Wegen». Aber Prometheus lehnt das ab mit den Worten: «Vielleicht du kennst das Märchen aus der Menschen Land; es war ein Mann, zu dem gerieten seine Freunde ängstlichen Gemüts: ein schlechtes Weib und sieh, zu Tod und Sünde wird sie dich verführen. Und ruhig lächelte der Mann: Wohlan, so sei's zum Tod, und sei's zur Sünde; und also ist's mit mir, und nicht in Freud und Leid vermag ich zu entbehren ihr geliebtes Flüstern.» Da wandte sich der Engel an Epimetheus. Der nahm freudig die Königswürde an, indem er seine Seele um

das Gewissen verkaufte, er wurde glücklich mit einem glücklichen Volk und lebte herrlich und in Freuden. Gott sandte ihm Pandora mit einem köstlichen Kleinod, aber die Menschen wiesen es zurück, weil sie seinen Wert nicht erkannten. Die Seele des Prometheus aber war eine strenge Göttin. Sie verlangt von ihm Verzicht auf jedes Erdenglück und auf alle irdischen Freuden, die Macht und die Liebe. Er lebt allein für sich mit zwei Tieren, dem Löwen (dem Symbol der Macht) und einem Hündchen (dem Symbol der Demut und Zufriedenheit). Deren Junge muß er auf Befehl seiner Göttin, der Seele, töten. Dann wird er aus der Heimat in ein wüstes Land vertrieben, wird krank und grau, aber er bewahrt sich in allem Leid die Größe seiner Seele. Unterdes hat der Teufel Unzufriedenheit und Zwist unter die Menschen gesät. Er köderte das Volk mit der menschlichen sogenannten Tugend und Frömmigkeit. «Der Mensch ist ein Tugendtier, und ohne viel Tugend ist er nimmermehr zu fangen. . . . Der Tugend Brauch ist, daß sie nicht fragt nach eines jeden innerer Gestalt und nach dem edeln oder niedrigen Charakter seines Wesens, sondern welcher Mann in seiner Busentasche trägt die richtigen Begriffe, dieser heißt ein guter Mann, und jeden andern heißt man schlecht.» Epimetheus läßt sich verleiten, die drei Gotteskinder, die ihm anvertraut waren, dem Teufel zu übergeben. Sie werden ermordet bis auf den Messias, den Prometheus rettet. Da flieht Epimetheus, von seinem Gewissen verlassen. Nun beruft der Engel Gottes Prometheus zum Richter, aber er lehnt das ab. Nur nach der Heimat und dem einst geliebten Bruder verlangt es ihn. Er findet ihn in einem Tümpel, «fressend seine Schande mit vergrabnem Antlitz», und wie er sich selbst verflucht mit den Worten: «Es ist geschehen am verfluchten Tag, da hab' ich weggegeben meine gottgeborne Seele um ein zubereitet Gewissen, welches richtig auf der tugendhaften Straße mich geleitet hat . . . zur allgemeinen Niedertracht und Schande.» Doch Prometheus tröstet den Bruder: «Was ist uns Erd' und Himmel, was verschlägt uns Gottes und der Menschen Urteil? Fremde sind es, die da nicht vermögen zu beglücken oder zu verdammen unsere innere Heimat.» Die Brüder kehren in die

Heimat zurück, und Epimetheus erhält seine einst verkaufte, nun erlöste Seele wieder. Auf dieser Wanderung kommt ihnen Doxa, «die stolze Feindin des Prometheus», entgegen mit der Frage: «Wer ist die Seele, welche dieses alles hat vollbracht, und welcher also blindlings du gehorchtest alle Zeit und hast ihr willentlich geopfert deines Lebens Glück und Wohlfahrt?» Und einfach gab er ihr zurück: «Nach Stand und Namen hab' ich nicht gefragt und auch kein Zeugnis je verlangt, und eines Sommermittags bei der Blumen Leuchten fand ich sie am Bach, und allda hab' ich ihr geglaubt aus Gründen ihrer gar gewalt'gen Schönheit.» Ein rätselhaftes Wort, das doch, am Ende der großen Dichtung ausgesprochen, nicht schwer zu enträtseln ist. Es ist dasselbe, was Goethe «Volk und Knecht und Überwinder» sagen läßt: «Höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit», und was der große Sänger und Seher der Antike, Pindar, ausspricht mit der Forderung: «Werde der, der du bist.» Dieser Prometheus weiß nichts von Schuld und Sühne, er kennt nur ein Gesetz: die Treue gegen sich selbst. «Allen Gewalten zum Trutz sich erhalten», unbekümmert um der Menschen Gesetz und Meinung nur dem Gott in der eigenen Brust folgen, auf irdisches Glück verzichten, einer großen Sache um ihrer selbst willen dienen, das ist das Geheimnis der Wirkung des großen Mannes.

Wie auch die Prometheusgestalt, der um der Menschheit willen leidende Gott des Äschylus, bis in unsere Zeit sich gewandelt hat, fast immer ist er der große Mensch und zugleich der stolze Dulder. Er ist der Typus der Genien der Menschheit, «die man von je gekreuzigt und verbrannt hat»¹⁾.

Er sendet wie Christus vom Kreuz ein Gebet für seine Peiniger zum Himmel: «Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun»; er trinkt wie Sokrates gelassen und heiter den Giftbecher und trägt sterbend seinen Jüngern auf: «Opfert dem Asklepius einen Hahn»; Worte, deren tiefen Sinn Novalis schön wiedergibt:

¹⁾ Vgl. Paul de Saint – Victor a. a. O.

Im Tode wird das ewige Leben kund,
Du bist der Tod und machst uns erst gesund.

Prometheus ist es, der, zu groß, um seine Lehre zu verleugnen, mit Huß den Scheiterhaufen besteigt, der, mit Giordano Bruno zum Tode verdammt, seinen Richtern zuruft: «Ihr habt mehr Furcht, meine Verurteilung auszusprechen, als ich, sie anzuhören», und der mit Galilei das stolze Wort ausspricht:

Eppur si muove!

Kapitel II. Die Atriden¹⁾.

I.

Elektra.

Homer weiß noch nichts von einer Tochter Agamemnons mit Namen Elektra. Die Berichte der Odyssee über die Ermordung Agamemnons stehen nicht ganz im Einklang miteinander. In der Unterwelt sagt zwar Agamemnon, daß sein Weib ihm den Tod bereitet und ihn erschlagen habe; ebenso erzählt Athene, daß der König durch die Arglist Ägisths und der eigenen Gattin umgekommen sei, aber an anderen Stellen wird Ägisth allein als der Mörder genannt. Deshalb wird auch die Rache Orests nur an Ägisth vollzogen, und die Götter rühmen seine Tat, was doch bei einem Muttermord gewiß nicht geschehen wäre. Etwas rätselhaft schließt Nestor seinen Bericht über die Rachedat mit den Worten: «Nachdem Orest Ägisth, den Mörder seines Vaters, getötet hatte, rüstete er ein Leichenmal für die schreckliche Mutter und den feigen Ägisth.» Von hier aus war der Schritt nicht groß zu der Erweiterung der Sage,

¹⁾ Die Sage von Atreus und Thyestes ist zwar von einer ganzen Anzahl griechischer Tragiker, darunter auch von Sophokles und Euripides, behandelt worden, aber keines dieser Dramen ist erhalten. Die neuen Bearbeitungen dieses Stoffes sind einzig abhängig von der Tragödie Thyestes Senecas. Damit scheiden sie aus unserem Thema aus. Außerdem sind die neueren Atreus- und Thyestesdramen schon eingehend erörtert worden in der Schrift von Franz Jakob, Die Fabel von Atreus und Thyestes in den wichtigsten Tragödien der englischen, französischen und italienischen Literaturen (Leipzig 1907). Jakob führt elf Atreus- und Thyestestragedien an und zwar sechs französische, zwei italienische, eine englische und zwei deutsche. Unter den deutschen sind die von Chr. F. Weiße (1766) und die von Joh. W. Müller (1824) gemeint.

daß Klytämestra neben Ägisth oder Klytämestra allein den Mord vollzogen und damit auch die Rache auf sich gelenkt habe. Damit wurde auch die Gestalt Elektras notwendig, als die Vertreterin des Rachegedankens, solange Orest unmündig und von der Heimat abwesend war. Ohne sie ließ sich die Rache nicht ausführen. Wilamowitz hat es sehr wahrscheinlich gemacht, daß Elektra nicht von Äschylus erfunden worden ist, sondern ihm von der Sage in den Grundzügen ihres Charakters vorgezeichnet war, und daß sie ihren Namen wohl einer an der asiatischen Küste verehrten Sontentochter verdankt. Carl Roberts eindringende Forschung hat aus bildlichen Darstellungen, die vor der Orestie des Äschylus (458) entstanden sind, den Schluß gezogen, daß vor Äschylus eine Dichtung vorhanden gewesen sein muß, die den Gatten- und Muttermord und zugleich Elektras Anteil an der Rache dargestellt hat. Er selbst glaubt, daß diese Dichtung die Oresteia des Stesichorus gewesen sei. Wilamowitz aber nimmt mit Recht ein älteres, verlorengegangenes delphisches Epos als älteste Quelle an. In seiner 16 Jahre vor der Orestie des Äschylus gedichteten 11. pythischen Ode erzählt Pindar, daß Klytämestra ihren Gatten und Kassandra erschlagen habe und zwar aus Rache für die Opferung Iphigeniens, aber das ist für uns weniger von Bedeutung, weil Pindar eine Elektra nicht erwähnt.

Mit den Choëphoren des Äschylus betreten wir festes Land. Hier tritt uns Elektra zum ersten Male in der erhaltenen dramatischen Dichtung der Griechen entgegen.

Vor dem Palaste der Atriden in Argos ist Orest in Begleitung seines Freundes Pylades erschienen, um auf Befehl Apollos den Mord seines Vaters zu rächen. Er legt eine seiner Locken auf das Grab des Vaters. Als er einen Zug von Frauen herantreten sieht, unter denen er seine Schwester Elektra an ihrer tiefen Trauer zu erkennen glaubt, zieht er sich mit Pylades zurück, um lauschend zu erfahren, was dieser Bittgang bedeute. Klytämestra hat, wie der Chor berichtet, durch einen bösen Traum erschreckt, Elektra und den Dienerinnen befohlen, am Grabe Agamemnons Opferspenden niederzulegen, um die Seele des Ermordeten zu versöhnen.

Ein strenges Regiment waltet in Argos, die Sklavinnen müssen gehorchen, aber sie fragen: «gibt es eine Sühne für vergossenes Blut?» Ein schwerer Druck lastet auch auf Elektra. Durch die schändliche Behandlung eingeschüchtert, wagt sie es nicht, sich dem Befehl der Mutter zu widersetzen. Sie fragt den Chor nicht, ob, sondern wie sie opfern soll¹⁾:

Sag' ich «dem treuen Gatten schickt das treue Weib dies Opfer» — das die Mutter schickt? Das wag' ich nicht und finde keine Worte: denn es ist das Grab des Vaters, dem die Totenspende rinnen soll. Darf ich die Formel brauchen, die die Sitte heischt, «mit Gleichem mög' er denen, die den Grabschmuck gesandt, vergelten» — mit dem Gleichen, Weh für Weh? Ist's besser, ganz zu schweigen?

Nein, der Mutter den Tod wünschen, das will sie nicht. So verängstigt ist die schwache Jungfrau, daß sie nicht einmal den Namen des fernen Bruders, der doch ihr einziger Gedanke ist, auszusprechen wagt. Der Andeutung des Chores, daß die Mörderin sterben müsse, begegnet sie mit den Worten: «Erlauben das die Götter, lästre ich nicht damit?» Daß nun gar Orestes die Rache an der Mutter vollziehen solle, dieser furchtbare Gedanke ist ihr noch nicht gekommen. Auch in dem Gebet, das sie während des Opfers am Grabe des Vaters an dessen Geist richtet, spricht sie zwar den Fluch über die Mörder aus und bittet ihn, einen Rächer zu senden. Aber daß dieser Orest sein solle, davon enthält ihre flehentliche Bitte um dessen baldige Rückkehr nichts. Wie wenig sie selbst an eine Beteiligung an dem Racheakt denkt, zeigen die schönen Worte:

«. . . mich laß werden anders, als die Mutter ist,
erhalte mir das Herz bescheiden, rein die Hand.»

Auch der Chor denkt bei seiner Bitte an Agamemnon, einen Rächer zu senden, nicht an Orest. Da findet Elektra auf dem Grabe des Vaters eine Locke, die von gleicher Farbe

¹⁾ Die Zitate in diesem Kapitel sind alle, wo nichts anderes angegeben wird, den v. Wilamowitzschen Übersetzungen entnommen.

wie ihr Haar ist. Wer kann sie niedergelegt haben? Orest selbst? Aber der ist ja in weiter Ferne:

Doch sieh, ein neues Zeichen. Die Fußspuren hier sind auch ganz ähnlich, sind den meinen ganz verwandt.

Die Spuren beider Füße sind es, da und da.

Und wenn ich hier der Ferse Schwung und hier den Druck des Trites messe, paßt er ganz zu meinem Fuß.

Es schwinden mir die Sinne, Krampf durchzuckt die Brust.

Orest tritt aus seinem Versteck auf die Schwester zu; die letzten Zweifel hebt der Mantel des Bruders. Hat sie ihn doch selbst gewoben, mit der Nadel einen Löwen eingestickt und ihn dem Bruder zugesendet. Jubelnd umarmen sich die Geschwister; aber die drohende Gefahr fordert ihr Recht.

Der Dichter hat dem Sohne Agamemnons einen sanften, leicht bestimmbaren Charakter gegeben. Apollo sendet ihn zur Ermordung der Mutter; aber so entsetzlich ist ihm dieser Gedanke, daß er, anstatt ihn auszusprechen, Zeus um Erbarmen anfleht mit dem letzten vom Stamme der Atriden. Erst als der Chor von der Rache spricht, berichtet er von dem Befehl Apollos. Gleich als wollte er sich selber Mut machen, schildert Orest in langer Rede die furchtbaren Strafen, die ihn und die Schwester treffen würden, wenn er die Blutrache nicht vollführte; doch er kann den Entschluß zu der grausigen Tat nicht fassen:

Ha, ich verzweifle.

Schaut, ihr gewaltigen

Flüche der Sterbenden,

herrschend im Geisterreich,

schauet uns letzte vom Stamme des Atreus

ratlos, verstoßen, verzweifelnd: o Gott,

Gott, wo ist ein Ausweg?

Der Chor gibt schon die Hoffnung auf, in Orestes den Rächer zu finden. In diesem Augenblicke, da alles verloren zu sein scheint, nimmt Elektra die Führung in die Hand. Der so lange zurückgehaltene Groll und Haß ergießt sich in Anklagen gegen die Mutter. Sie spricht zuerst das furchtbare Wort aus:

Wohl rekt noch ein Gott
 die allmächtige Hand.
 Des Volkes Glaube
 Erfüllung find' er
 im Falle der Häupter.

Die Mutter hat den Mord allein vollbracht, Ägisth nur den Plan entworfen. Und nun schildert Elektra, wie sie beim Morde des Vaters eingesperrt wurde «gleich einem Hunde in einen heimlichen Winkel», dann die schändliche Behandlung, die ihr später zuteil geworden ist, die Verruchtheit der Mutter, deren Roheit bei der Bestattung des Gatten und die Verstümmelung seiner Leiche. Da rafft sich Orestes auf. Er weiß, es ist Sünde, was er tut, aber er wird es tun.

Die Götter wollen es
 und meine Hand, sie will's,
 ich will's, ich tu's
 – mag ich daran vergehen.

Nun treten die Geschwister auf das Grab des Vaters, um seinen Geist zu beschwören. Das Grab bleibt stumm. So bitten sie ihn, ihnen bei dem Rachewerk wenigstens beizustehen. Orest fügt die Bitte hinzu, nach erfüllter Rache ihm die Herrschaft über das Land zu verleihen; Elektra bittet darum, ihr «Gemahl und Hausstand zu gönnen». Auf Orests Frage berichtet der Chor den Inhalt des Traumgesichts, das Klytämestra zu dem Opfer am Grabe veranlaßt hat: eine Schlange, die sie am Busen genährt, hat sie gebissen. Nun ist Orest fest entschlossen: «Erfüllung finde dieses Traumgesicht durch mich.» Der Plan für die Rachedat wird festgestellt. Elektras Hand soll rein bleiben, wie sie es erbeten hat. Sie kehrt in das Haus zurück, um acht zu geben, «daß alles dieses ganz dem Plane nach geschehe» und entschwindet damit aus der Dichtung.

Man hat in dem Charakter der Elektra des Äschylus die Einheit vermißt. Die verschüchterte und ängstliche Jungfrau, die die Sklavinnen um Rat und Hilfe bittet, das edle Mädchen, das der Aufforderung des Chors, die Götter zu bitten, den

Mord durch Mord zu sühnen, mit den Worten begegnet: «Ist das auch fromm gehandelt, und erlauben das die Götter?» scheint in unlösbarem Widerspruch zu stehen zu der Elektra, die den schwankenden, vor der Tat sich entsetzenden Bruder aufpeitscht zur Ermordung der Schuldigen. Der Grundcharakter dieser Elektra wie aller späteren ist eine große Leidenschaftlichkeit. «Rasenden Wolfes unerbittlichen Grimm» nennt sie selbst «ihr Muttererbe». Die schmachvolle, knechtische Behandlung, die stete Furcht um ihr Leben und die Angst vor entehrender Strafe haben sie verschüchtert. Sogar der Gedanke an die Rache war eingeschlummert, weil seine Verwirklichung aussichtslos ist. Elektra ist zur Sklavin erniedrigt und Orest verjagt, in der Fremde. In dem Augenblick, da plötzlich wider alles Erwarten Orest, der Beschützer, Retter und Rächer, vor ihr steht, da tritt die so lange zurückgedrängte Leidenschaftlichkeit in verstärktem Maße hervor und mit der Gewißheit der Rache auch die so lange verhaltene Glut und der aufgespeicherte Haß. Damit wird die jahrelang durch den unerhörten Druck gehemmte Willenskraft in ihr wieder lebendig. Als sie den Bruder schwanken sieht, greift sie zu dem äußersten Mittel.

Orest vollführt den Mord. Indem er angibt, den Tod des Orest zu melden, gewinnt er Zutritt in den Palast. Sein erstes Opfer ist Ägisth. Den Ruf eines Dieners: «Die Toten morden die Lebendigen», versteht Klytämestra. Sie läßt zur Gegenwehr die Mordaxt holen. Da steht Orest mit dem Schwert vor ihr. Aber die Todesgefahr, den Sohn, alles um sich herum vergißt sie, als sie den leidenschaftlich geliebten Buhlen tot vor sich sieht: «Weh mir, Ägisthus, liebster Gatte, bist du hin?» Orest zückt das Schwert auf sie, aber er läßt es wieder sinken, als sie den Busen entblößt: «Mein Sohn, halt inne, schon diese Brust, mein Kind. Aus diesem Busen trankest du die Muttermilch.» Pylades' Hinweis auf den Befehl Apollos befestigt wieder den Schwankenden. Nur eins möchte er noch wissen, weshalb die Mutter dem edeln Gatten die Treue gebrochen hat. Als sie dem eigenen Sohne die furchtbare Antwort gibt: «Des Mannes Fernsein wird dem Weibe Qual, mein Kind», führt er sie zum Tode

in den Palast mit den Worten: «Dein Tun war Sünde, sei's auch Sünde, komm und stirb.»

Wie aus diesem Gefühl, daß auch seine Tat Sünde sei, sich der Wahnsinn entwickelt, das hat der Dichter in geradezu grandioser Weise dargestellt. Mitten in der Rede, in der er dem Volke, das gar nicht daran zweifelt, Beweise für die Berechtigung seiner Tat vorbringt, springt der entsetzliche Gedanke hervor: «War sie auch schuldig, wirklich schuldig?» Er fühlt, «wie der Zügel der Besinnung ihm aus der Hand gleitet». Er will nach Delphi, um die Schuld zu sühnen. Im Wahne sieht er die Rachegeister der Mutter aus der Erde emporsteigen: «Ha! was für Weiber sind das? Wie gorgonenhaft in nächtig fahlen Mänteln? Um die Häupter zuckt Natterngewimmel. Apollo, Heiland, immer neue steigen auf. Blutstropfen seh ich in den dräuenden Augen glühn. Es jagt mich fort. Nein, meines Bleibens ist nicht mehr.»

In dem dritten Drama der Orestie, den «Eumeniden», handelt es sich um die Frage: ist Orest vor dem Recht schuldig oder ist er freizusprechen? nicht um die innere Versöhnung und Entsühnung. Deshalb werden wir von Delphi, wohin Orest vor den Erinyen geflüchtet war, an den Areopag in Athen geführt und zu einer Gerichtsszene, bei der Athene selbst den Vorsitz führt. Apollo, der als Zeuge erschienen ist, erklärt: Orest ist freizusprechen: ein Kind hat höhere Pflichten gegen den Vater als gegen die Mutter; denn der Vater allein ist Erzeuger des Kindes. Die Mutter bewahrt gleichsam ein anvertrautes Pfand und gibt es dem Eigner wieder. Das Ergebnis der Abstimmung ist Stimmengleichheit. Das bedeutet nach dem Gesetz, das Athene vorher gegeben hat, die Freisprechung Orests. Die Erinyen werden dadurch versöhnt, daß sie Wohnung und Sitz der Verehrung im Schoß der Erde am Areopag erhalten. Sie heißen von nun an die Eumeniden, die gnädigen Göttinnen.

Mit seiner Orestie hat Äschylus eine besondere Tendenz verbunden. Er eifert gegen die Blutrache, indem er ihre entsetzlichen Folgen an Orest nachweist, der durch sie zum Morde der eigenen Mutter gezwungen wird. Um dem endlosen Morden ein Ende zu machen, soll dafür das Gericht des Staates ein-

treten. Bisher war es die Religion, die die Bestrafung des Mörders verlangte — Blut um Blut — und dieser Gedanke erhielt seinen konkreten Ausdruck in den Erinyen. So ist es denn auch Apollo, der die Blutrache befiehlt und ihre Unterlassung mit den schwersten Strafen bedroht. Äschylus war ein frommer und religiöser Mann, wie alle seine Dichtungen beweisen. Man hat seine religiöse Anschauung Monotheismus nennen wollen. Das ist zu viel behauptet. Er leugnet die anderen Götter nicht, aber sie sind seiner Anschauung nach dem Zeus untergeordnete Wesen, die nur die Bestimmung haben, den Willen des höchsten Gottes auszuführen. Und der Zeus der Orestie ist ein anderer als der des Prometheus. Die griechischen Götter sind nicht von Ewigkeit her, sondern wie die Menschen erzeugt und geboren. Deshalb sind sie auch einer Entwicklung fähig. Aus dem Zeus, dem grausamen Usurpator und Gegner des Menschengeschlechts, wie er im gefesselten Prometheus auftritt, wird der gütige, allweise und allgerechte Vater der Götter und Menschen, der Lenker der Geschehnisse der Welt und des einzelnen Menschen. Zeus und das Schicksal ist dasselbe. Das war der Glaube des Dichters, aber Äschylus gab diesem Glauben seinen Verstand nicht gefangen. Wo ein Gott in der Sage unrecht tut oder unsittlich handelt, wie Apollo in der Orestie, da tritt Äschylus gegen ihn auf; aber er zieht nicht die Konsequenz, daß diese ungerechte Handlung als unvereinbar mit der Göttlichkeit, unwahr und erfunden sein müsse; geschweige denn, daß er an der Existenz des Gottes zweifele. So widerspricht er auch in der Orestie nicht dem religiösen Mythos, der den Muttermord durch Orestes vollziehen läßt, aber er spricht seinen Abscheu dagegen aus und erklärt feierlichst, daß ein solcher Mord unter allen Umständen ein unsühnbares Verbrechen sei. Wir sagen unsühnbar, obgleich Orest ja in dem dritten Drama, den «Eumeniden», von dem Areopag in Athen freigesprochen wird. Denn hier wird nur die Frage entschieden, ob Orest nach menschlichem Recht schuldig oder unschuldig ist. Aber was hat das Urteil von Richtern mit den Erinyen, den verkörperten Gewissensqualen zu tun? Das eigentliche Thema, wie sich Orest mit seinem Gewissen abfindet, hat Äschylus

also ganz fallen lassen. Man hat ihn deshalb getadelt, denn an Stelle der beiden ersten ergreifenden Charakter- und Seelendramen, erhalten wir in den Eumeniden zum größten Teil eine Gerichtsverhandlung. Aber Äschylus hat das sicherlich absichtlich getan. Der große und weise Dichter wußte sehr wohl, daß hier eine innere Lösung unmöglich war. Ein edler Mensch, der seine Mutter hat töten müssen, wird nie Ruhe in sich selbst finden. Das Bewußtsein, ein Muttermörder zu sein, die Zweifel an der Notwendigkeit der Tat, die Äschylus so menschlich wahr und erschütternd unmittelbar nach dem Morde zum Ausdruck bringt, sie werden ihn sein Lebenlang nicht verlassen. Für ihn gibt es nur eine Lösung: den Tod. Deshalb konnte auch Goethes herrlicher Versuch, in seiner Iphigenie das Problem innerlich zu lösen, nicht gelingen, und deshalb hat Äschylus darauf verzichtet.

Ein solches Problem gab es für Sophokles, den jüngeren Rivalen des Äschylus, überhaupt nicht. Er hat wohl am aufmerksamsten unter den Zuschauern der im Jahre 458 v. Chr. aufgeführten Orestie gelauscht und schon damals den Entschluß gefaßt, denselben Stoff zu behandeln. Für den frommen Dichter war der Mythos Religion, Zweifel an dessen Wahrheit ein Verbrechen. Es war sein unerschütterlicher Glaube, daß die Götter weise, gütig und gerecht seien. Wo das anders erscheint, sind wir daran schuld, die wir die höheren Absichten der Götter nicht verstehen und nicht erkennen, geradeso wie fromme Christen an der Güte Gottes nicht zweifeln, auch wenn Tausende unschuldige Menschen an einem Erdbeben zugrunde gehen. Alles, was die Götter befehlen, ist sittlich gut und gerecht, also ist es auch der von Apollo befohlene Muttermord. Diese religiöse Anschauung wollte Sophokles seinem Vorgänger gegenüber in seiner Elektra mit aller Kraft vertreten. Wenn dem Äschyleischen Orest der Mord der Mutter ein abscheuliches Verbrechen ist, und wenn ihn nach der Tat das Bewußtsein, ein Muttermörder zu sein, in die Nacht des Wahnsinns treibt, dem Orest der Sophokleischen Elektra kommt gar nicht der Gedanke, daß es etwas Gräßliches sei, was er tut. Nur nach der Ermordung der Mutter taucht für einen Augenblick ein

leiser Zweifel in ihm auf, ob Apollos Weisung auch gut war (V. 1425). Sophokles weiß nichts von der Verfolgung der Erinyen, und sein Orest hofft, nach vollbrachter Tat mit Elektra sich ihrer zu freuen und aus vollem Herzen zu lachen. Nachdem die Rache an der Mutter vollzogen ist, werden die Leiden des Atridenstammes ein Ende haben; mit diesem Gedanken schließt der Chor das Drama. Schon diese religiöse Anschauung des Sophokles mußte seine Tragödie Elektra ganz anders werden lassen als die Choëphoren des Äschylus. Noch weit größere Abweichungen verlangte sein künstlerischer und dichterischer Charakter. Man kann sagen, auf alles das, was Äschylus für das Wesentliche der Tragödie hält, verzichtet sein Rivale. Das Drama des Äschylus ist aus der Musik geboren; die Erzeugung der Stimmung durch lyrisch=musikalische Mittel und ihre allmähliche Steigerung durch Ahnungen und Prophezeiungen oder durch düstere Betrachtungen des Chors ist die Hauptsache. Die langsam vorschreitende, auf das geringste Maß beschränkte Handlung wird immer wieder durch epische, die Handlung ersetzende Berichte unterbrochen. Sophokles dagegen läßt die Musik und den Chor zurücktreten. Aus dem wichtigsten Teil, der ursprünglich die Tragödie selbst war, wird bei Sophokles der Chor, der wohl herrliche musikalische Einlagen singt, doch an der Handlung sich nur beratend beteiligt, ein ganz nebensächliches Glied des Dramas. An Stelle des musikalischen Elementes setzte Sophokles das dramatische. Um ein klares, straff gegliedertes, Schlag auf Schlag unter atemloser Spannung der Zuschauer ununterbrochen vorwärtsschreitendes, auf jedes nicht dramatische Mittel verzichtendes Drama war es ihm zu tun. Deshalb griff er zu der großen Neuerung, der Einführung des dritten Schauspielers. Nun konnte die Handlung wirklich in voller Entwicklung vor den Augen der Hörer vor sich gehen und die epischen Berichte konnten eingeschränkt werden. Die Orestie hat man mit Recht mit Wagners Tondramen verglichen. Sophokles schuf die Tragödie, das was wir unter diesem Namen verstehen, nur daß wir die musikalische Einlage ganz aufgegeben haben.

Eine andere große Neuerung des Sophokles betraf den

inneren Zusammenhang der drei an einem Tage aufgeführten Tragödien. Für Äschylus war diese Forderung zu erfüllen nicht schwierig. Denn die große Ausdehnung der Gesänge des Chors ermöglichte es, einen Stoff in mehrere Teile zu zerlegen, wie wir ja Agamemnon, Choëphoren und Eumeniden auch als drei große Akte einer Tragödie, der Orestie, ansehen können. Aber für den Dichter, dem alles auf eine schnell sich entwickelnde, straff einheitliche, alle Episoden vermeidende Handlung ankam, war es eine lästige Fessel. Er machte sich von ihr los und führte drei in sich abgeschlossene, voneinander unabhängige Stoffe auf. Daraus ergab sich die Notwendigkeit einer straffen Konzentration, einer streng einheitlichen Handlung mit einer Hauptperson, deren Schicksal allein das Drama ausmacht. Die Sitte, die Handlung dem Mythos zu entnehmen, also immer wieder dieselben Themata zu behandeln, nahm dem Dichter die Aussicht, das Interesse der Zuhörer durch den Stoff zu erregen. Deshalb schuf Sophokles Charakterdramen, in denen nicht die dem Hörer längst wohlbekannteste Handlung die Hauptsache ist, sondern die Motivierung der Handlung aus dem Charakter des Helden. In seiner Elektra ist nicht, wie in den Choëphoren, der Mord Klytämestras die Hauptsache, er wird ja nicht von ihr, sondern von Orest ausgeführt, sondern wie sich der Charakter Elektras unter dem Zwange der Situation entwickelt, wie er sich in ihrem Verhalten gegenüber den anderen Gestalten des Dramas äußert, und wie diese auf ihn wirken, das zu zeigen war die eigentliche Aufgabe des Dichters. Was Äschylus nur angedeutet hat, das sollte der Inhalt der Tragödie werden. Wie ein leidenschaftliches, aber von Natur edles, liebevolles Gemüt durch die schmachvollste Erniedrigung und durch unerhörte seelische Qualen zu der in der Sage dargestellten Gestalt wird, alle die Empfindungen und Gefühle, die auf das unglückselige Geschöpf in dieser grauenvollen Umgebung einströmen, bis der Haß alles ertötet, das darzustellen erschien dem großen Dichter und Psychologen eine herrliche Aufgabe.

Die Tragödie beginnt vor dem Palast mit dem Gespräch Orests und des alten Dieners, dem er einst von Elektra bei

der Ermordung Agamemnons übergeben worden war, um ihn vor dem Tode zu schützen. Plötzlich erklingt wie die ersten Töne einer Trauersonate der Weheruf Elektras aus dem Palast. Gleich nachdem die Männer sich entfernt haben, tritt Elektra auf; sie berichtet von der Ermordung des Vaters, von ihren Klagen, die sie nur der einsamen Nacht anvertrauen darf, wo sie sich die Brust blutig schlägt und die Erinyen zur Rache aufruft. Sie bittet die Götter, endlich Orest, den Rächer, zu senden, weil sie die Leiden nicht mehr zu ertragen vermag. Der Chor erscheint nur um Elektras willen; er besteht aus älteren Freundinnen Elektras, die die Jungfrau trösten wollen: «Noch lebt Zeus, der den Mord bestraft, noch lebt Orest, der die Rache ausführen wird». Aber Elektra weist den Trost zurück. Orest hat zwar gelobt zu kommen und oft heimlich Boten gesendet, aber er hat ihre Hoffnungen betrogen. Das Leben, das sie hier führen muß, schildert sie mit ergreifenden Worten: ärmlich, wie eine Sklavin gekleidet, mißhandelt, geknechtet, kaum vor dem Hunger geschützt, mit Verstoßung und mit dem Tode bedroht, das war das Schicksal dieses Königskindes. Aber was waren diese Leiden gegen die seelischen Qualen! Täglich hat sie vor Augen den Triumph der Mörderin und ihren buhlerischen Umgang, die schamlose Mutter, die den Tag der Ermordung ihres Gatten mit Gelagen und Tänzen feiert und der einsam weinenden Tochter ihre Treue durch neu ersonnene Marter vergilt.

Und zu diesen Schandtaten wird sie durch den feigen Buhlen Ägisthus angetrieben. Nur weil er zur Zeit außerhalb des Hauses weilt, darf Elektra frei mit den Freundinnen reden. Ihre Schwester Chrysothemis, eine Gestalt, die das Äschyleische Drama nicht kennt, erscheint, um Elektra mitzuteilen, daß Ägisthus und Klytämestra beschlossen haben, sie der Freiheit zu berauben und gefangenzunehmen, wenn sie nicht aufhöre, die Mutter durch ihre Klagen und ihren Haß zu reizen. Chrysothemis ist einer der vom Dichter besonders beliebten Parallelcharaktere. Sie ist in der gleichen Lage wie ihre Schwester. Indem sie ihre Freiheit und ein reiches Leben, wie es einer Königstochter zukommt, mit der Untreue gegen den Vater und der ruhigen

Unterwerfung unter die Machthaber erkaufte, fällt ein strahlendes Licht auf die edle Gesinnung Elektras. Von ihr erfährt die Schwester, daß die Mutter infolge eines bösen Traumes ihr befohlen habe, an dem Grabe des Vaters ein Opfer darzubringen. Durch die Bitten Elektras läßt sich Chrysothemis bestimmen, Locken seiner beiden Töchter und Elektras armseligen Gürtel auf sein Grab zu legen anstatt dieses Opfers. Sie verspricht es unter der Bedingung, daß es der Mutter nicht verraten werde. Es wäre durchaus nicht richtig, den Charakter der Chrysothemis so aufzufassen, wie er Elektra erscheint. Auch für sie gilt das Wort Goethes, daß man bei den Gestalten des Sophokles immer dem recht geben muß, der zuletzt gesprochen hat. Sie ist kein schlechter Mensch und keine Verräterin, wie Elektra in ihrer maßlosen Leidenschaftlichkeit meint, sondern ein Durchschnittsmensch, eine Jungfrau, die den Widerstand aufgibt, wo er ihr mit Recht als aussichtslos erscheint und nur ihre Lage verschlechtert, ohne ihr irgendwie Nutzen zu bringen. Sehr bezeichnend ist der schnelle Umschwung in Elektras Stimmung, daß sie die soeben hart und beleidigend angeklagte Schwester plötzlich mit den Worten «meine Liebe» anredet, als sie sie bestimmen will, auf das befohlene Opfer zu verzichten.

Es ist sehr schön vom Dichter erdacht, daß all der Schmutz und die Gemeinheit in den Handlungen der Mutter an Elektras stillem und reinem Sinne abprallt, daß ihre tiefe Empfindung für alles Wahre und Gute in nichts erschüttert wird, und zugleich ist es menschlich wahr, daß ihr Gemüt sich verdüstert und verhärtet zu glühendem Haß, und daß das Verlangen nach furchtbarer Rache alle anderen Gefühle in ihr ertötet. Die Mutter hat sie, wie Elektra selber klagt, zu dem gemacht, was sie geworden ist. Deshalb nahm Sophokles der Äschyleischen Klytämestra das Königliche und Große, das wir an ihr trotz ihrer Sinnlichkeit und trotz ihres Verbrechens bewundern. Er macht sie zu einem wollüstigen Scheusal, in dem fast jedes mütterliche Gefühl erstickt ist, weshalb auch Elektra ihr nie den Namen «Mutter» gönnt. Nicht einmal den Scheingrund für ihre Tat, die Beziehungen Agamemnons zu Cassandra, hat er

ihr gelassen. Auf die glühende Anklage Elektras weiß sie nur das eine Motiv: Rache für die Opferung Iphigeniens, «Blut um Blut», anzugeben, welches Motiv Elektra mit den Worten entkräftet: «Nach diesem Rechte wärst du als die erste dem Tode verfallen». In ihrer Verruchtheit geht Klytämestra so weit, Apollo unter Darreichung von Opfern um Erhaltung ihres Glückes und Beseitigung ihrer Feinde, d. h. des eigenen Sohnes, zu bitten. Gleich als würde ihre Bitte sofort erhört, bringt der als Bote verkleidete alte Erzieher Orests, wie verabredet, die Nachricht vom Tode des Jünglings. Die vielbewunderte Schilderung von dem Untergange Orests bei den Pythischen Spielen ist eine Glanzstelle des Dramas. Für die Handlung aber ist es nicht wesentlich wie, sondern daß er den Tod erlitten hat. Für einen Augenblick erwacht in Klytämestra ein mütterliches Gefühl, — dem sie in den Worten Ausdruck verleiht: «Etwas Gewaltiges ist es, Mutter zu sein» — aber nur für einen Augenblick; sie kann die Freude, nun für immer von der Angst vor der drohenden Rache befreit zu sein, nicht unterdrücken. Elektra bricht bei der Nachricht zusammen, sie ist ganz verzweifelt. Das Leben hat für sie keinen Wert mehr. Soviel ist ihr klar: mit der schamlosen Mutter und ihrem Buhlen noch länger in einem Hause zusammen zu leben, das ist unerträglich. Vor den Toren will sie bleiben, und ein Erlöser soll der sein, der sie von diesem elenden Leben befreit. Wie eine Wahnsinnige muß ihr Chrysothemis erscheinen, die plötzlich mit dem Freudenrufe herbeieilt: «Orest lebt und ist zurückgekehrt». Sie hat auf dem Grabe des Vaters reiche Spenden und eine Locke vorgefunden. Von wem sollte sie anders herrühren als von Orest? Ihre Freude wird bald in tiefe Trauer verwandelt.

Nun ist der Augenblick gekommen, wo Elektra sich als treue Tochter Agamemnons bewähren soll. Ist Orest tot, so muß sie selbst, wenn auch nicht die eigene Mutter, so doch Ägisth töten. Ein ganz unweiblicher Gedanke ist dies, aber wie uns Sophokles Elektra geschildert hat, kommt er nicht unerwartet. Ganz allein wird sie, das schwache Mädchen, die Tat nicht ausführen können. So muß sie es noch einmal versuchen, die Schwester für sich zu gewinnen. Elektra kennt sehr wohl deren

Charakter. Sie bringt zuerst die materiellen Vorteile vor, die Chrysothemis nach dem Tode des verhassten Ägisthus erwachsen würden. Er hat die Schwestern ihres reichen Erbes beraubt und ihnen die Ehe versagt, damit nicht ein Rächer aus dem Atridengeschlecht erstehe. Ist Ägisthus beseitigt, so werde Chrysothemis sich bald von Bewerbern umworben sehen. Dazu noch der ideelle Gewinn! Von allen Bürgern werden die beiden Schwestern gepriesen und gefeiert werden, die ihr eigenes Leben aufs Spiel gesetzt haben, um den Mord des Vaters zu rächen. Aber Chrysothemis weigert sich, an einem ganz aussichtslosen, ja für Frauen unausführbaren Unternehmen, das nur ihre Lage verschlimmern würde, teilzuhaben. Die maßlosen Vorwürfe, mit denen Elektra die besonnenen Vorstellungen der Schwester beantwortet, erweisen wiederum ihren leidenschaftlichen Charakter. Beide trennen sich in bitterer Feindschaft. Elektra will nun die Ermordung Ägisths allein ausführen.

Als Bote verkleidet tritt Orest auf, um die Urne mit seiner vermeintlichen Asche zu überbringen. Das ist für die Handlung selbst nicht notwendig. Die Szene ist nur um Elektras willen geschaffen. Es ist tief ergreifend und rührend, wie sie ihre Arme um die Urne legt und in die Worte ausbricht:

O Denkmal du des liebsten aller Menschen!
 Der Rest nun seines Lebens! — Ach, so trostlos —
 Nicht wie ich dich entließ — begrüß' ich dich.
 Nun halt' ich dich, ein Nichts, in diesen Händen,
 Und strahlend, Kind, entsandt' ich dich von hier!

.
 Nun bist du draußen, ach, in andrem Land,
 Verbannt und flüchtig, fern von deiner Schwester,
 Elend verdorben, nicht mit lieben Händen
 Hab' ich den Leib gebadet und geschmückt,
 Nicht aus des Feuers Glut, wie sich's geziemt,
 Den armen, leichten Aschenrest gesammelt:
 Von fremden Händen, Ärmster, eingesargt,
 Kommst du, ach! kleiner Rest, in kleiner Höhle!
 Weh mir, so nutzlos pflegt' ich dich! der du

Solang' Elektras süße Sorge warst,
 Denn nicht die eigne Mutter liebte dich
 Wie ich dich liebte, nicht die andern alle —
 Ich war die Pfleg'rin, stets die Schwester riefst du.
 (Wilbrandt.)

Schöner und wirkungsvoller konnte uns der Dichter nicht die Seite im Charakter seiner Heldin schildern, die durch ihr entsetzliches Geschick unterdrückt war. Und zugleich wird hierdurch die Wiedererkennung herbeigeführt. Jubelnd stürzen sich die Geschwister in die Arme. In dem Überschwang der Gefühle weiß Elektra kein Ende zu finden. Mehr noch als über die Rückkehr des Bruders, freut sie sich über die nun möglich gewordene Rache. Fast hätte die laute Freude den Racheplan vereitelt. Deshalb läßt der Dichter den alten Diener eintreten und seine warnende Stimme erheben. Aber das ist nicht der eigentliche Grund seines Erscheinens. Als Elektra ihn wiedererkennt, begrüßt sie ihn stürmisch mit den Worten:

Ihr teuren Hände! — Habt ihr Füße einst
 So holden Dienst getan! — Wie konntest du
 So lange dich verbergen und verstellen,
 Mit so viel Lug mich töten — da du mir
 die höchste Wonne brachtest? — Sei begrüßt,
 Mein Vater! Vater bist du meinen Augen;
 Sei mir begrüßt! O wisse das: ich habe
 Von allen Menschen keinen so wie dich
 Gehasset und geliebt an einem Tag.

So kann nur ein von Natur gütiges und liebevolles Herz sprechen, nur die Schlechtigkeit und Roheit anderer Menschen können dieses Herz verhärtet haben. In schroffem Widerspruch dazu steht die Elektra der folgenden Szene. Während die Rache tat im Palaste vor sich gehen soll, wacht sie am Tore, damit Ägisth nicht unbemerkt das Haus betrete. Bei Äschylus treten Mutter und Sohn vor unseren Augen einander gegenüber. Sophokles verlegt die Szene ganz in den Palast. Lauschend steht Elektra an der Tür und gebietet dem Chor tiefstes Stillschweigen.

Elektra:

Es ruft drin eine Stimme. — Hörtet ihr's?

Chor:

Ich hört es schauernd. Fürchterliche Stimme!

Klytämestra (im Palaste):

Weh mir! — Ägisth, wo bist du?

Elektra:

Wieder ruft es.

Klytämestra:

O Kind, o Kind, erbarme dich der Mutter!

Elektra:

Erbarmtest du dich seiner? Hast du dich des Vaters auch erbarmt?

Chor:

O Haus des Unglücks!

Heut faßt dich dein Geschick, du fällst, du fällst.

Klytämestra:

Weh mir — das traf mich.

Und nun folgt der grausige Zuruf Elektras: «Schlag noch einmal zu, wenn du kannst.» Hier hat der große Dichter alles Maß verloren, denn das ist roh und unmenschlich. Haß, Rachsucht, und der Entschluß, Ägisth selber zu erschlagen, sind zwar unweiblich, doch der Dichter hat uns das verständlich gemacht. Aber diese Worte machen Elektra zu einer rasenden Megäre. Wenn Sophokles bei ihrem Entschluß, die Tat selber auszuführen, sehr weise die Rache an der Mutter ganz ausschaltet, um unser menschliches Gefühl nicht zu verletzen, weshalb hier bei der Ermordung der Mutter diese unerhörten Worte? Es läßt sich nur so erklären, daß allein durch sie Elektra einen gewissen Anteil an der Haupthandlung erhält, denn so wunderbar es klingt, die Heldin, nach der das Drama seinen Namen hat, könnte darin fehlen, ohne daß die Handlung irgendwie beeinträchtigt würde. So sehr war dem Dichter die Handlung Nebensache und die Darstellung des Charakters

das eigentliche Thema. Dasselbe gilt auch für den Schluß des Dramas. Ägisth läßt sich widerstandslos ermorden. Der Dichter begründet das nicht, auch nicht, weshalb Ägisth ohne Waffen und Begleitung erscheint. Aber Elektra findet nochmals Gelegenheit, ihre Rachsucht zu befriedigen. Sie empfängt den ahnungslosen Ägisth mit höhnischen Worten, verlangt unverzüglich seinen Tod und fordert den Bruder auf, seine Leiche den Vögeln und Hunden zum Fraß vorzuwerfen.

In den Choëphoren wird Ägisth vor Klytämestra getötet. Es zeigt sich darin wiederum das feinere Empfinden des Äschylus, und Sophokles war auch bei dieser Änderung nicht gut beraten. Der Szene fehlt die Steigerung, sie ist matt und fällt ab. Das Schicksal Ägisths interessiert uns weniger als das der Mutter. Und noch viel matter, ja für unser Empfinden unerträglich sind die Schlußworte. Der Chor spricht seine Freude über die geglückte Tat dem Geschwisterpaar aus, das nun in Freiheit und Frieden leben könne. Man vergleiche nur damit den Schluß der Choëphoren, wo die Rachegeister der Mutter vor Orest aufsteigen, um ihn in die Nacht des Wahnsinns zu treiben: «gorgonenhaft in nächtig fahlen Mänteln, um die Häupter zuckt Nattergewimmel, Blutstropfen glühen in den dräuenden Augen».

Die Frage nach der Priorität der Sophokleischen oder Euripideischen Elektra ist zugunsten der ersteren entschieden worden. Daß die Euripideische eine ganz andere werden mußte, als die seines Vorgängers, wird sich durch eine kurze Betrachtung des Charakters des Menschen und Dichters Euripides ergeben. Obgleich zwischen beiden Dichtern nur ein Altersunterschied von etwa 15 Jahren besteht, machen doch ihre Werke den Eindruck, als wenn eine Welt zwischen ihnen läge. Euripides lebte ganz in dem Geiste der Aufklärung, der damals durch die zersetzenden, alles kritisierenden und negierenden Sophisten in Athen aufkam. Sophokles ließ sich dadurch in seinem frommen Glauben nicht stören. Der gelehrte Euripides wurde durch die Philosophie zum Atheisten, wenn ein Mann so genannt werden darf, der die Existenz

der Götter des Mythos leugnete und nur den Gott in seiner Brust anerkannte. Dadurch geriet aber der Dichter in einen fast unlösbaren Widerspruch, denn die dramatischen Aufführungen in Athen waren ein Teil des religiösen Kultus, ihr Inhalt wurde dem Mythos entnommen. Euripides mußte also die Götter und Heroen darstellen, an deren Existenz er gar nicht glaubte. Er half sich nun so, daß er überall, wo ein Gott etwas Unrechtes und Unmoralisches tat, gegen ihn auftrat und einen solchen Gott als unmöglich hinstellte. So eifert er in «Ion» gegen die Gottheit Apollos, der ein junges Mädchen vergewaltigte, oder im «Herakles» gegen Hera, die Herakles in Wahnsinn stürzt und zu der Ermordung der Kinder antreibt, oder gegen Aphrodite, die dem unschuldigen und reinen Jüngling Hippolytus einen gräßlichen Untergang bereitet. Daß ein solcher Widerspruch der Wirkung der Tragödie großen Schaden tun mußte, liegt auf der Hand. Er macht sich nicht selten in dem innersten Gefüge des Dramas unheilvoll geltend. In der «Iphigenie in Aulis» z. B. baut sich die ganze Handlung auf dem Ausspruch des Sehers Kalchas auf, und doch unterläßt es der Dichter nicht, sich gegen die Lügenhaftigkeit des Sehers zu ereifern. Der Dichter suchte diesen Mangel durch einen großen Gedankeninhalt und die feinere Gestaltung der Charaktere wettzumachen. Er ist der größte Psychologe unter den griechischen Dichtern und geht den verborgenen und geheimen Regungen der menschlichen, im besondern der weiblichen Seele nach. Die Abgründe des menschlichen Herzens und die verzehrende Liebesleidenschaft sind ihm die eigentlichen Erreger menschlicher Tragik. Man hat ihn mit Recht den Ibsen und Hebbel der Antike genannt. Und noch mehr ist er mit diesen modernen Dichtern zu vergleichen, weil er der Begründer des Realismus ist. Wunderbar erscheint das zwar, da er Götter und Helden darstellen mußte. Aber mit demselben Mangel an geschichtlichem Sinn, den Shakespeares Römer in den Römerdramen verraten, gibt er in seinen Heroen attische Bürger seiner Zeit wieder. Den Namen haben sie von den Heroen, ihre Handlungen von dem Mythos, aber ihre Gedanken, ihr Fühlen und Empfinden von der Gegenwart des Dichters. Das war

ein unlöslicher Widerspruch mit der Maske und dem Kothurn, die die Gestalten der Dramen als Menschen einer längst entschwundenen Vorzeit, als Übermenschen und Heroen kennzeichneten. Die Maske zwang zur Darstellung typischer Menschen und zur Hervorhebung der einen Charaktereigenschaft, der gerade die Maske Ausdruck gab. Aber Euripides war durchaus nicht gewillt, sich diesem Zwange zu fügen. Seine realistische Darstellung verlangte individuelle Menschen. Deshalb kümmerte er sich um die Maske nicht und stellte trotz des Widerspruchs Charaktere dar, die ganz einzig dastehen, und Lebenslagen, die nur für den Einzelfall geschaffen waren; er legte gerade auf die Schilderung aller Eigenschaften, die des Menschen Charakter ausmachen, den höchsten Wert. Seine Gestalten könnten mit Conrad Ferdinand Meyer sagen: «Ich bin kein ausgeklügelt' Buch, ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.» Auch hier drängt sich die Vergleichung mit Ibsen und Hebbel von selbst auf.

Nun denke man sich einen solchen Dichter als Zuhörer bei der Aufführung der Elektra des Sophokles. Das Leitmotiv dieses Dramas, daß der Muttermord von Apollo befohlen worden und deshalb eine gerechte und gute Tat sei, mußte ihm nach seiner Auffassung der Gottheit, geradezu wie ein Gottesfrevel erscheinen. An dem im Mythos gegebenen Befehl konnte er nichts ändern; aber er kehrt zu der Darstellung des Äschylus zurück und läßt seinen von Grausen vor der furchtbaren Tat ergriffenen Helden das unter Androhung schwerer Strafen gegebene Gebot des Gottes verdammen — ein Gebot, das wohl ein böser Dämon, Apollo nachahmend, ausgesprochen habe. Noch deutlicher spricht der Dichter seinen Abscheu durch den Mund des einen der Dioskuren aus; Kastor erklärt feierlich: «Apollo hat unweise und ungerecht gehandelt; er ist kein Gott der Wahrsagung; mehr darf ich nicht sagen; auf ihm lastet die Schuld an dem abscheulichen Verbrechen». Dem Sophokleischen Drama konnten wir den Vorwurf nicht ersparen, daß die Heldin für den Verlauf der Handlung von ganz geringer Bedeutung ist. Das reizte auch den Widerspruch des Euripides. Um diesem Mangel zu entgehen, steigerte er die leidenschaftliche

Rachsucht Elektras bis ins Unmenschliche und Unerträgliche. Nicht nur, daß sie in ihrer rasenden Leidenschaft sich selbst töten will, als sie glauben muß, der Anschlag gegen Ägisth sei mißlungen, nicht nur, daß sie den listigen Plan faßt, die Mutter ins Verderben zu locken, daß sie den schwankenden, den Muttermord verabscheuenden Orest durch den Vorwurf der Feigheit reizt; nein, sie selbst hat teil an der Mordtat. Als Orest zögernd das Schwert sinken läßt, hält sie es fest und treibt den Bruder an zuzustoßen. Alles was Sophokles geschaffen hat, um uns Elektra menschlich näherzuführen, wie die Szene an der Urne und den Ausbruch ihres Schmerzes bei der Nachricht vom Tode des Bruders, die ergreifende und rührende Begrüßung bei der Wiedererkennung, alles das hat Euripides gestrichen, nicht nur, weil er seinen Vorgänger nicht wiederholen wollte, sondern auch, um seine Heldin als unmenschlich, aller liebenswerten Eigenschaften bar erscheinen zu lassen. So Grausiges und Entsetzliches hat keiner der Elektradichter darzustellen gewagt. Um dies zu mildern, erfand Euripides etwas ganz Neues. Er macht den Versuch, die innerliche Entsöhnung der Geschwister vorzubereiten, worauf seine beiden Vorgänger verzichtet haben. Er begnügt sich nicht mit dem dem Orest erteilten Befehl, sich vor dem Areopag in Athen zu stellen, wo ein Freispruch ihn von den verfolgenden Furien befreien soll, sondern führt das Motiv der Reue ein, das der Anfang jeder inneren Entsöhnung ist. Während bei Sophokles die Geschwister nach der Tat sich freuen und von ganzem Herzen lachen wollen, werden sie bei Euripides unmittelbar nach der Ermordung der Mutter nicht nur von Gram und Entsetzen, sondern auch von Reue über den Frevel gepackt. Es ist erschütternd und ganz der Wirklichkeit abgelauscht, wie die Mörder beim Anblick der blutüberströmten Leiche alle die Schandtaten der Ermordeten vergessen und sich schauernd deren letzten Augenblicke wieder vergegenwärtigen: wie sie dem Sohn den mütterlichen Busen darwies und vor ihm auf die Knie sank; wie sie dann wieder unter flehentlichen Worten: «Liebes Kind, Erbarmen!» die Hände nach seinen Knien ausstreckte, dann sich krampfhaft an seine Wange schmiegte, so daß ihm das

Schwert entfiel. Völlig Reue und mit innerstem Erbeben stehen die Geschwister verzweifelt vor der Leiche: «Wir, die du geboren hast, sind deine Mörder!» Willig nehmen sie die Strafe, die die Dioskuren ihnen auferlegen, auf sich: ewige Verbannung aus der Heimat und Trennung voneinander.

Auch Klytämestra bereut ihre Tat. Sie ist weder die lasterhafte Heroine des Äschylus, noch das wollüstige Scheusal des Sophokles, sondern ein sinnliches Weib, das durch die erste Sünde, den Ehebruch, zur zweiten, dem Gattenmord, getrieben worden ist. Sie verteidigt sich mit der Buhlschaft Agamemnons und Kassandras, die Sophokles überhaupt nicht erwähnt, indem sie, man könnte fast sagen, in moderner Anschauung gleiches Recht für beide Geschlechter verlangt und ihren Ehebruch nicht anders beurteilt wissen will, wie den Agamemnons. Sie hat Elektra vor dem Tode geschützt, und jetzt bereut sie sogar, durch Ägisth verleitet, die Tochter hart behandelt und ihrer Armut nicht abgeholfen zu haben. Auch verzeiht sie ihr die scharfe Antwort auf ihre Verteidigung und folgt ihrer Einladung, in die Hütte zu kommen. Alle ihre Worte sind darauf gerichtet, eine Versöhnung anzubahnen. Sophokles kam es darauf an zu zeigen, wie Elektra das geworden, was sie ist, und ihr unmenschliches Rachegefühl zu erklären. Euripides hat fast ganz darauf verzichtet, sicher mit Absicht. Es sollte ihr jedes, ihre Handlungen mildernde Motiv genommen werden. So sehr steht alles unter der Tendenz des Dichters, den von Sophokles verherrlichten Muttermord als ein unter allen Umständen abscheuliches Verbrechen hinzustellen.

Der realistischen Darstellungsweise des Euripides widerstrebt die Ermordung des Königspaares in seinem eigenen Palaste, wo es doch sicherlich an Dienern und Bewaffneten nicht mangelte, zumal man den Rächer erwartete. Deshalb verlegt der Dichter den Schauplatz in die Hütte eines armen Landmannes, mit dem Elektra verheiratet ist. Vielleicht trug die Neigung des Dichters mit dazu bei, die Handlung der Tragödie aus dem Milieu eines Palastes in kleine, bürgerliche Verhältnisse herabzuführen. Die Königstochter Elektra wird zu einer armen Bäuerin, die niedrige Dienste leistet und nicht soviel Mittel be-

sitzt, um ein Gastmahl für zwei Fremde herzurichten. Ägisth hat Elektra beseitigen wollen; sie selbst erschien ihm freilich ungefährlich; aber ebenbürtige Söhne von ihr könnten die neue Dynastie gefährden, die durch die Kinder Klytämestras in ihrer zweiten Ehe gesichert schien. Auf Bitten der Mutter verstand er sich zu einem milderen Ausweg, indem er Elektra zu einer nicht standesgemäßen Heirat zwang. Man denkt dabei unwillkürlich an Goethes «Natürliche Tochter», wo aus demselben Grunde die Prinzessin einen Gatten aus bürgerlichem Stande wählen soll. Und beide Männer, der Landmann der Elektra und der Gerichtsrat Goethes, verzichten aus Ehrfurcht vor der hochgeborenen Gattin auf ihre ehelichen Rechte. Deshalb wird diese Ehe nicht als vollgültig angesehen. Nur so ist es zu verstehen, daß Elektra am Schlusse der Dichtung klagend fragt, wer sie, die Muttermörderin, heiraten werde, und die Dioskuren bestimmen, daß Pylades Elektra in seine Heimat führen und sie zur Gattin nehmen soll.

Elektras Aufgabe ist es, die Mutter in ihre armselige Hütte zu locken. Bei dem feindlichen Verhältnis von Mutter und Tochter ist das nicht leicht. Sie muß zu einer Lüge greifen, indem sie angibt, vor zehn Tagen einen Sohn geboren zu haben. Nun kann die Großmutter die Bitte, anstatt der einsamen und hilflosen Elektra das am Namenstag des Kindes notwendige Opfer zu vollziehen, nicht ausschlagen. Sie kommt ahnungslos in die Hütte und wird hier erschlagen. Ägisths Ermordung ist dem schon vorangegangen. Sie ist beim Opfer auf dem Lande, zu dessen Teilnahme Ägisth den angeblich zufällig auf einer Reise vorbeikommenden Orest einlädt, geschehen.

Euripides hat es wohl selbst empfunden, daß seine Elektra mißglückt war, und daß er statt eines Menschen eine Teufelin dargestellt hatte. Vielleicht war das der Grund, daß er noch eine andere Elektra schuf, und zwar in seiner Tragödie Orestes, die gerade jene Eigenschaften aufwies, die wir bei der ersteren vermissen. Das Drama Orestes ist eine Fortsetzung der «Elektra», nur daß die Voraussetzungen einige Änderungen erfahren haben. Das Volk von Argos hat die Geschwister

wegen des Muttermordes zum Tode verurteilt. Rettung erwarten sie allein von Menelaus, der damals gerade in die Heimat zurückgekehrt war. Noch stärker als in der Elektra hat also der Dichter hier den Muttermord als ein gemeines und abscheuliches Verbrechen verurteilt. Die Geschwister bereuen die Tat aufs tiefste und alle Personen, auch der Chor, sind in der Verdammung des Mordes einig. Orestes erklärt: «Wenn ich den Vater Aug' in Aug' gefragt hätte, ob ich die Mutter töten sollte, er würde mich flehentlich gebeten haben, vom Muttermorde abzustehen.» Nicht nur an dieser Stelle, sondern immer und immer wieder wird Apollo als der eigentliche Urheber des Muttermordes angesehen und deshalb aufs schärfste verdammt. Orest versteigt sich sogar zu der gotteslästerlichen Behauptung: «Apollo ist der Verbrecher, nicht ich, so daß er hingerichtet werden mußte.» Daß die andern Götter nicht so denken wie Apollo, das beweise, so erklärt der Vater Klytämestras, die Erkrankung und der Wahnsinn Orests.

Mit der Darstellung der Krankheit des Orestes hat Euripides etwas ganz Neues geschaffen. Wüßte man nicht, daß sie von Euripides her stammt, man könnte sie einem modernen Dichter zuweisen. Goethes Schilderung ist der des antiken Dichters sehr ähnlich. Es liegt nahe, daß er sie seinem antiken Vorgänger entnommen hat, da auch sein Pylades aus dem «Orest» des Euripides stammt und mehrere Stellen der Iphigenie mit Versen des «Orest» übereinstimmen. Während bei Äschylus die Erinyen, in dem nach ihnen genannten Drama leibhaftig erscheinen, sind sie bei Euripides, wie natürlich bei dem Dichter der Aufklärung, Wahngestalten des Kranken, die nur von ihm und nur bei einem Anfall des Wahnsinns gesehen werden: «Drei Jungfrauen schwarz wie die Nacht». In dem Augenblicke, wo sein Geist nicht umnachtet ist, nennt er seine Krankheit: das Bewußtsein, eine entsetzliche Tat begangen zu haben und eine Traurigkeit, die ihn verzehrt. Während bei dem Orest des Äschylus nur der Geist krank ist, läßt Euripides seinen Helden auch körperlich leiden. Die Krankheit hat Orest gleich nach der Tat — sechs Tage sind inzwischen vergangen — befallen. Die Wahnsinnsanfälle,

in denen er die Erinyen vor sich sieht, wechseln mit völliger Erschlaffung und Kraftlosigkeit. Keine Speise hat er seitdem berührt, kein Bad genommen, und kein Schlaf ist über ihn gekommen. Wenn ihn der Anfall verläßt, sitzt er weinend da, mit verhülltem Antlitz. Beim Beginn des Dramas liegt er auf seinem Krankenlager. Der lang entbehrte Schlaf ist ihm zuteil geworden. Nur an seinem Atmen und an dem leisen Stöhnen merkt man, daß er noch lebt und leidet. In dieser ganzen Zeit ist seine treue Pflegerin Elektra nicht von seinem Bett gewichen. Nun bewacht sie seinen Schlaf, von dem sie Genesung erhofft. Wenn Orestes stürbe, will sie selber nicht leben und ein bruder- und kinderloses Dasein weiter mit sich schleppen. Aber zu ihrer Freude regt sich der scheinbar Leblose plötzlich; er erwacht und preist, als wäre er genesen, den Schlaf, das Labsal aller Seelen, den Trost der Leidenden. Und nun folgt eine rührende Szene innigster, aufopfernder Schwesterliebe. Elektra richtet den Kranken auf, wäscht sein Antlitz, den Mund und die Augen, ordnet sein Haar, legt ihn auf das Bett, hebt ihn dann wieder empor, als er versuchen will, zu gehen. Schon glaubt sie, er sei imstande, über die nächste Zukunft mit ihr zu sprechen, als der irre Blick und die irren Worte das Nahen eines neuen Anfalles anzeigen. In seinem Wahn fleht er die Mutter an, die furchtbaren Erinyen nicht auf ihn zu hetzen; und als Elektra um den Kranken den Arm schlingt, ruft er ihr die Worte entgegen, die Goethe in seine Iphigenie übernommen hat: «Geselle dich nicht auch zu den Erinyen . . . Verbirgt in dir sich eine Rachegöttin?» Dann wieder bildet er sich ein, den Bogen des Apollo von Elektra erhalten zu haben und mit ihm nach den Erinyen zu schießen, die sich in den Äther flüchten und dort den Urheber des Mordes, Apollo, anklagen sollten. Dann kommt Ruhe in sein gequältes Herz, oder wie der Dichter ihn sagen läßt «Nach dem Sturm der Wogen sehe ich Meeresstille». Es folgen die rührenden Worte, an die Goethes Verse anklingen «Weine nicht, du hast nicht schuld». Durch mich bist du in das unselige Geschick verstrickt worden, du sollst nicht um meinetwillen zugrunde gehen. Wie zwei wackere Kameraden wollen wir einander mit Trost und

liebevoller Mahnung beistehen: «Drum bitte ich dich, gönne Schlaf deinen Augen, Nahrung und Pflege deinem Körper, denn wenn du krank wirst, wer wird mir helfen?» Der liebevollen Aufforderung entgegnet die Schwester: «Nicht bedarfst du meiner, aber ich kann ohne dich nicht leben, mit dir will ich sterben. Was soll mir ein Leben ohne Vater (und Mutter), ohne Bruder und Freund? Doch will ich deinem Wunsche folgen, lege dich ruhig wieder nieder. Verscheuche die Schreckgespenster deiner Phantasie. Wer den Willen zur Genesung hat, ist halb genesen.» Die Hoffnung, durch Menelaus gerettet zu werden, wird durch dessen Treulosigkeit vernichtet. Die Volksversammlung bestimmt, daß die Geschwister noch an demselben Tage sterben sollen, nur die Art des Todes wird ihnen freigestellt. In einer Szene, wie sie kaum ein Dichter ergreifender geschaffen hat, nehmen die Geschwister Abschied. Elektras Tränen und Klagen gelten weniger ihr selbst, als dem Bruder, der so jung und schmachvoll enden muß. Sie verlangt, zuerst und durch Orestes Hand zu sterben. Auf dessen Antwort: «Genug ist's, daß ich ein Muttermörder bin», erklärt sie sich zum Selbstmord bereit. Aber noch einmal, zum letzten Male, will sie die Arme um den Hals des geliebten Bruders schlingen, mit dem sie eins ist durch innige Liebe und Seelengemeinschaft. Orestes erwidert ihren Abschiedsgruß: «Geliebte Schwester — wie köstlich ist deine Umarmung. Unsere Liebe ersetzt uns Ehe und Kinder.» Elektra hat nur noch den einen Wunsch, daß ein Schwert sie töte, ein Grab sie beide aufnehme. Der getreue Freund Pylades soll die Sorge für das gemeinsame Grab übernehmen. Und nun beschließen sie, ihrer hohen Ahnen würdig in den Tod zu gehen.

Hier hätte die Tragödie schließen sollen. — Was folgt, ist des Dichters nicht würdig. — Aber so sehr durfte Euripides der Sage nicht widersprechen. Pylades und Elektra ersinnen einen Plan, der alle retten soll. Dabei müssen sich freilich die Charaktere Elektras und Orestes eine sehr unwahrscheinliche Wandlung gefallen lassen. Orest wird zum rachsüchtigen Mörder, Elektra zur blutgierigen Furie. Er schlägt vor, Helena zu ermorden, um sich an Menelaus zu rächen,

Elektra dringt auf die Gefangennahme Hermiones, der Tochter Helenas, die getötet werden soll, falls Menelaus die Geschwister nicht vor dem Tode schütze. Diese Elektra ist nicht mehr ernst zu nehmen. Zwischen ihr und der Elektra, die wir beim Beginn des Dramas kennengelernt haben, gibt es keine Brücke. Auch für die plötzliche Genesung Orests findet sich anscheinend keine Begründung. Ebenso hat Goethes Motivierung der Heilung Orests, die in den an Iphigenie gerichteten Worten ausgesprochen wird «Von dir berührt, ward ich geheilt», wie oben schon erwähnt, sich den Vorwurf der Unzulänglichkeit gefallen lassen müssen. Aber vielleicht hat beide Dichter folgende Erwägung geleitet: «Die ewige Betrachtung des Geschehenen wälzt sich verwirrend um des Schuldigen Haupt umher». Das ist der Grund der Krankheit und der Wahnvorstellung beider Oreste. Sie werden davon befreit, als sie zu einer Tat gezwungen werden, um ihr eigenes und das Leben einer teuren Schwester zu retten. Bei Euripides findet sich hierfür auch eine Andeutung in dem oben angeführten Worte Elektras, daß Orest genesen werde, sobald er genesen wolle.

Nach der Gewohnheit des Euripides muß ein Gott am Schluß den Knoten lösen. Diesmal ist es der im Drama soviel geschmähte Apollo, mit dem Orest plötzlich ganz einverstanden ist. Apollo bestimmt, daß Orest, nachdem er vom Areopag freigesprochen sein würde, in Argos die Herrschaft übernehmen und daß Elektra die Gattin des Pylades werden solle.

Die römischen Dichter haben sich in ihren Tragödien das Schicksal der Atriden nicht entgehen lassen. Abgesehen von den Atreus- und Thyestesdramen haben Livius Andronicus eine Tragödie Ägisthus, Accius ebenfalls einen Ägisth, eine Klytämestra und Agamemnonidae, Ennius die Eumeniden und eine Iphigenie, Nävius eine Iphigenie, Pacuvius einen Chryses, Atilius und Ciceros Bruder eine Elektra geschrieben, aber von diesen Dramen sind nur die Titel und

geringe Fragmente erhalten. Für uns kommt nur Senecas¹⁾ Agamemnon in Betracht.

Es entspricht ganz dem Charakter der Dichtung Senecas, daß das Drama mit der Schilderung der entsetzlichen Greuel-taten des Geschlechts beginnt. Der Schatten Thyests ist eigens zu diesem Zwecke aus der Unterwelt heraufgekommen, er prophezeit zugleich den Untergang Agamemnons. Während die Äschyleische Klytämestra von vornherein zur Ermordung des Gatten entschlossen ist, schwankt die Klytämestra Senecas hin und her. Bald will sie sich an Agamemnon blutig rächen und mit Ägisth fliehen, bald wieder ergreift sie Sehnsucht nach dem ersten, Abscheu und Ekel vor dem zweiten Gatten. Und kaum erklärt dieser, der zu feige ist, die Mordtat allein auszuführen, daß er sterben wolle, wenn sie ihn von sich stieße, da versöhnt sie sich mit ihm, und beide beschließen, «die Sache von neuem zu beraten». Was das zu bedeuten hat, verrät uns Cassandra, die in einer Vision die Greuel, die geschehen sind und geschehen werden, schildert, in einer zweiten die Ermordung Agamemnons. Nun stürzt Elektra mit dem jugendlichen Orestes, den sie vor den Mördern schützen will, hervor. Ihr begegnet der Phoker Strophius, der erschienen ist, um seinen Freund Agamemnon zu begrüßen. Strophius setzt Orest auf den Wagen, auf dem Pylades sich befindet, und fährt von dannen. Elektra flüchtet zuerst an den Altar, an dem Cassandra sich befindet, vor Klytämestra, die mit blutbespritzten Händen an Ägisths Seite aus dem Palast hervortritt. Als die Mutter von ihr die Auslieferung Orests unter Bedrohung mit dem Tode verlangt, verläßt sie den Altar und bietet sich dem Untergange dar. Die entmenschte Mutter verlangt wirklich von Ägisth die Ermordung Elektras, doch dieser zieht es vor, Elektra in einem Felsenkerker «zu quälen», bis sie Orest herausgibt oder den Martern erliegt. Mit der Wegführung Kassandras zum Tode, deren letzte Worte die kommende Rache prophezeien, schließt das Drama. Man erkennt un-schwer, daß wir es hier nicht mit einer kunstvoll aufgebauten

¹⁾ Über die Tragödien Senecas vgl. oben S. 1 ff.

Tragödie zu tun haben, sondern mit herausgegriffenen, wenig zusammenhängenden Szenen. Der Charakter Klytämestras ist höchst widerspruchsvoll gestaltet, während Elektra zu wenig hervortritt, als daß man von einem ausgeprägten Charakter sprechen könnte.

Mit der Wiederbelebung der Antike erwachte auch die Oresteia zu neuem Leben. In der englischen Literatur sind uns aus dem 16.–18. Jahrhundert vier Dramen bekannt, in der französischen Literatur etwa ein Dutzend mit dem Titel Elektra oder Orest oder Agamemnon. Aber es sind meist Übersetzungen der Dramen Senecas und des Sophokles. Dem Titel nach angeführt mögen werden Orestes von Thomas Goffe (1633), John Hughes (1717), Lawis Theobald (1731), William Sotheby (1802), von französischen eine Elektra von Lazare Baif (1537), und von Longepierre (1719). Für uns in Betracht kommen nur die Dichtungen Thomsons, Crébillons, Voltaires, Soumets, Lemerciers und des italienischen Dichters Alfieri.

Das Kostüm ist zwar etwas Äußerliches, aber eine Medea im Reifrock oder ein Orestes mit einer Allongeperücke und mit dem Degen an der Seite, wie die Helden des französischen klassizistischen Dramas auftreten, die sich mit «madame» und «monsieur» anreden, was bringt wohl den Widerspruch zur Antike, die sie beleben wollen, klarer zum Ausdruck? Das Charakteristische dieser Helden ist Vornehmheit, Ruhe, Maßhalten in Reden und Handeln, die äußere Ehrbarkeit, die gute Sitte, die Tugend oder besser die Etikette. Diese Dichtung war Hofpoesie, vom Hofe abhängig und für ihn geschrieben, nicht aus dem Drang des Herzens, sondern um den Beifall der vornehmen Gesellschaft und des Königs zu erhalten. Der französische Hof wurde von keinem anderen an Liederlichkeit überboten, aber gerade deshalb mußte der äußere Schein der Ehrbarkeit und Tugend gewahrt werden, und die Hofdichter durften ihre Gestalten nichts sagen und tun lassen, was sich mit der vornehmen Haltung und Hofetikette nicht vertrug. Das Ideal, das sich für die Franzosen in Ludwig XIV. verkörperte, sollte auch in den Helden der Tragödie dargestellt werden, sie sind edel und großmütig, sogar im Übermaß, aber

nur, weil der Sittenkodex der vornehmen Welt das verlangt, tapfer bis zur Todesverachtung, aber nur um der Gloire willen, sie vermeiden jedes politische und religiöse Thema, um bei dem König und dem Hof nicht Anstoß zu erregen, und selbst in der Leidenschaft der Liebe tun sie nichts, was sich nicht mit der äußeren Sitte und dem Wohlanstand vertrüge. Wie am Hofe des Königs, herrscht in der Tragödie das weibliche Geschlecht. Machen doch die Dichter die Wertschätzung ihrer Werke von dem Urteil der vornehmen Damen abhängig. Eine französische Tragödie dieser Zeit ist ohne ein Liebespaar fast undenkbar. Es ist aber nicht die Liebe der Ehegatten, sondern der galante Frauendienst: Zarte Ritterlichkeit, ja Unterwürfigkeit unter den Willen der Frau, schmachtende Sehnsucht nach ihrer Gunst. Die Verherrlichung der Frau, die Schilderung ihrer treuen Liebe und ihres eifersüchtigen Hasses ist die Hauptaufgabe dieser Dichter.

Prosper Jolyot de Crébillon (1674–1762) unterscheidet sich von den Dichtern seiner Zeit durch eine Eigenschaft, die ihm den Beinamen «le terrible» eingebracht hat. Er ersinnt mit Vorliebe grausige und gräßliche Situationen oder Taten, zu denen seine edelmütigen Helden durch ihre große Leidenschaftlichkeit oder durch den Zwang der Umstände veranlaßt werden. Auch ist seine Phantasie unerschöpflich in der Erfindung romanhafter, ganz unwahrscheinlicher Ereignisse.

So wird man es verstehen, daß seine Bearbeitung der Sophokleischen Elektra (1708) sich folgendermaßen gestaltete: Vor seiner Ermordung ist es Agamemnon noch möglich gewesen, den Erzieher seines Sohnes Orest, Palamedes, zur Flucht mit dem Zögling nach Samos zu veranlassen. Um Orest vor jeder Nachstellung zu sichern, gibt der treue Mann dort seinen Sohn Tydée für Orest und diesen für Tydée aus, ohne ihnen die Wahrheit zu sagen. Als beide erwachsen sind, reist Palamedes mit ihnen nach Mykenä, um die Rache an Ägisth zu vollstrecken. Unterwegs geht das Schiff unter, der vermeintliche Orest kommt um, Tydée wird durch Itys, einen Sohn des Ägisth aus erster Ehe gerettet, weshalb er sich verpflichtet fühlt, Ägisth gegen seine Feinde zu helfen. Tydée ist der Meinung, daß auch sein Vater Palamedes bei dem Schiffbruch

umgekommen sei. In Mykenä verliebt er sich in die Tochter Ägists, Iphianasse. Ihre Hand war eigentlich von Ägisth für den bestimmt, der Orest ermorden würde, doch gibt er mit Freuden die Einwilligung, als er durch Tydée erfährt, daß Palamedes und Orest umgekommen wären. Unterdes hat Elektra, die von Ägisth wie eine Sklavin behandelt wird, beschlossen, die Rache selbst an Ägisth zu vollziehen, da Orest immer noch nicht zurückgekehrt ist. Der Mutter Klytämestra macht Elektra Vorwürfe wegen der Ermordung des Agamemnon, von einer Rache an ihr, ist aber nirgends die Rede, ja sie versichert die Mutter sogar ihrer dauernden Liebe. Auch Elektra darf bei dem französischen Dichter nicht ohne Liebhaber bleiben. Es ist der edle Itys, der seinem Vater sehr ungleiche Sohn Ägists. Elektra kann ihm zwar ihre Achtung und auch bald eine aufkeimende Neigung nicht versagen, aber sie geht nur scheinbar auf seine Werbung ein; sollte Ägisth sie zu dieser Heirat zwingen, so will sie ihn am Hochzeitstage ermorden.

Bei einer Unterredung mit Tydée gibt sich dieser Elektra als Sohn des Palamedes und Freund des toten Orest zu erkennen. Er übernimmt auf die drängenden Bitten Elektras für seinen toten Freund die Rache unter der Bedingung, daß der geliebten Iphianasse nichts geschehe. Plötzlich erscheint der totgeglaubte Palamedes. Er findet zu seinem Erstaunen Tydée in seiner Gesinnung gegen Ägisth ganz verändert. Als er erfährt, daß Tydées Liebe zu Iphianasse daran Schuld ist, will er zuerst diese ermorden. Darauf erklärt Tydée, lieber selbst sterben zu wollen, als daß das geschähe. Nun entschließt sich Palamedes, ihm das Geheimnis seiner Geburt zu offenbaren: Tydée ist Orest. Diese Enthüllung verfehlt ihre Wirkung nicht. Orest ist nun bereit, auf seine Liebe zu verzichten und die Rache an Ägisth auszuführen. Palamedes nimmt Orest das Versprechen ab, sich vorläufig seiner Schwester nicht zu erkennen zu geben, weil die Äußerungen ihrer Freude alles verderben könnten. In ihr sind unterdes schon Zweifel entstanden, ob die Nachricht vom Tode Orests wahr sei; sie hat auf dem Grabe Agamemnons Gaben und ein Schwert gefunden, das nur von Orest herrühren könne. Durch die Mitteilung

hiervon bringt Elektra Orest, den sie natürlich für Tydée hält, bei einer Unterredung in Verwirrung. Er gibt zu, daß Orest noch lebe und sogar in Mykenä sei. Daraus schließt Elektra, daß der Bruder vor ihr stehe. Nun wird der Racheplan mit Palamedes ersonnen. Elektra soll zum Schein auf die geplante Vermählung eingehen. Während diese vor sich gehe, soll Ägisth am Altar ermordet werden. Palamedes überredet Orest und Elektra, auf ihre Liebe zu Iphianasse und Itys zu verzichten. Da naht schon Itys, um seine Braut zur Vermählungsfeier abzuholen. Zu seinem höchsten Erstaunen weigert sie sich, ihm zu folgen, erklärt aber zugleich, daß sie ihn liebe. Während Itys unter der Beteuerung, daß er ohne sie nicht leben könne, vor ihr niederkniet, bringt Iphianasse die Nachricht, daß man Ägisth ermorden wolle. Itys will hinweg, um den Vater zu retten, wird aber von Orest entwaffnet. So wird denn die Rache vollzogen, aber zur größten Verwunderung Orests zeigt Palamedes eine tieftraurige Miene, ja er fordert sogar die Geschwister auf, den Palast zu verlassen. Endlich erhält Orest Aufklärung: Klytämestra ist zufällig durch einen unglücklichen Streich Orests tödlich getroffen worden. Bevor sie stirbt, klagt sie Orest des Muttermordes an. Orest will sich vor ihren Augen erstechen, wird jedoch von Palamedes entwaffnet. Schon naht die Strafe der Götter: Orests Sinne verwirren sich, er glaubt in die Unterwelt versetzt zu sein. Seufzen und Wehklagen klingt ihm entgegen. Er hört seinen Namen rufen und sieht plötzlich Ägisth und in dessen Armen das Haupt der Mutter vor sich. Vergeblich fleht er die Mutter um Erbarmen und den Schatten des Vaters um Hilfe an. Mit Orests Klagen über die Größe seines Leids und mit der Beteuerung, daß sein Herz nichts wußte von seiner Tat, schließt das Drama.

Die Änderungen, die Crébillon vornahm, erklären sich aus dem Charakter des klassischen französischen Dramas und aus seinem eigenen dichterischen Charakter. Auch für diese Dramen gilt das Wort Goethes von den Übersetzungen der Franzosen: «Der Franzose, wie er sich fremde Worte mundrecht macht, verfährt auch so mit den Gefühlen, Gedanken, ja den Gegen-

ständen, er fordert durchaus für jede Frucht ein Surrogat, das auf eigenem Grund und Boden gewachsen sei.» Das Thema der Tragödie Elektra ist der Muttermord. Ein Muttermörder aber als Held einer französischen Tragödie war ganz ausgeschlossen, nicht weniger die Lösung, die Sophokles gab, daß die Götter die Tat befohlen hätten. In diesem Dilemma mußte der Zufall helfen. Ebenso unerfreulich ist der Widerspruch in den Charakteren. Alle, mit Ausnahme Ägisths, sind in ihren Reden höchst tugendhaft. Sie strotzen von Edelmut und suchen sich an edler Gesinnung zu übertreffen. Es gibt kaum eine Rede, in der nicht die Tugend verherrlicht würde. Und dabei sind alle diese edeln Menschen ohne weitere Überlegung zum Morden bereit. Elektra will Ägisth am Altar töten und da sie das nicht vermag, nur seinen Mörder heiraten. Iphianasse, die Tochter Ägisths, will ihre Hand dem Mörder Orests geben, und nur dieser soll nach Ägisths Erklärung seine Tochter zur Gemahlin erhalten. Der edle Palamedes ist bereit, den «fremden Krieger» und auch Iphianasse zu ermorden. Von Selbstmord sprechen diese Menschen, als wäre es ein Kinderspiel, besonders wo es sich um verschmähte Liebe handelt. Das Motiv, das für Sophokles nicht vorhanden war, hat der französische Dichter, wie bei ihm nicht anders zu erwarten ist, zum Hauptthema gemacht. Iphianasse hat drei Liebhaber. Itys läßt sich in allen Handlungen von seiner Liebe zu Elektra bestimmen. Orest begeht aus Liebe zu Iphianasse Handlungen, die seinem Racheplan völlig widersprechen und kämpft sogar für Ägisth; erst durch Palamedes wird er zur Pflicht zurückgeführt. So hat es denn der Dichter auch fertiggebracht, an Stelle der antiken Elektra, die aus Haß und Rachedurst zur Furie wird, uns eine verliebte Elektra vorzuführen. Es handelt sich nicht, wie in der Antike, um die Rache an der Mutter, sondern nur um die an Ägisth. Es fiel damit der eigentliche Konflikt im Herzen Elektras weg, der Dichter erfand deshalb die Liebe Elektras zu Itys, dem Sohn des Mörders ihres Vaters. Ägisth will sie zwingen, Itys zu heiraten, dem will Elektra durch Selbstmord entgehen. Was sie fürchtet, das ist die Tugend des Itys. Er ist so edel, daß Elektra ihm ihre Hochachtung und

bald auch ihre Liebe nicht versagen kann. Sie spricht zwar immer von der Rache an Ägisth, aber im innersten Herzen bangt ihr vor deren Ausführung, weil der geliebte Itys, der den Vater nicht unverteidigt lassen würde, dabei umkommen könnte. Erst die eindringlichen Worte des Palamedes bringen sie wieder zur Pflicht zurück. Doch gesteht sie Itys ihre Liebe, wenn sie auch der Verbindung mit ihm entsagen müsse. So ist die Gestalt der Elektra für die Ausführung der Rache ganz ohne Belang. Es würde alles so vor sich gehen, auch wenn sie nicht vorhanden wäre.

Kein Geringerer als Voltaire hat es (im Jahre 1750) versucht, Crébillons Elektra zu verbessern und zwar aus ganz äußeren Gründen. Seine Gönnerin, Madame Pompadour, hatte sich von ihm abgewendet, weshalb der Hof ihn durch Bevorzugung Crébillons zu kränken suchte. Daher schrieb Voltaire als Gegenstück zu der Semiramis, dem Catilina und der Elektra seines Rivalen, die Tragödien *Sémiramis*, *Rome sauvée* und *Oreste*.

In seinem Drama, dem er den Titel *Oreste* gab, ereignet sich die Handlung an dem Tage, an dem Ägisth und Klytämestra alljährlich die Erinnerung an die Ermordung Agamemnons festlich begehen. Es besteht ein Orakel, daß an diesem Tage und an diesem Orte, dem Grabe Agamemnons, die Rache an Ägisth vollzogen werden würde. Die Schwester Elektras, Iphise genannt, haßt zwar Ägisth den Mörder ihres Vaters, aber sie will in Ruh und Frieden leben. Elektra, wegen ihres widerspenstigen und aufrührerischen Wesens gefesselt und wie eine Sklavin behandelt, fordert die Schwester zur Ermordung Ägisths auf. Klytämestra ist zwar die Mörderin ihres Gatten, aber trotzdem die liebende Mutter, die es zugelassen hat, daß der kleine Orest bei der Ermordung des Vaters gerettet wurde. Sie dankt den Göttern, daß ihre Ehe mit Ägisth unfruchtbar ist, liebt Elektra noch immer und ist betrübt über deren schlechte Behandlung durch Ägisth, die sie nicht hindern kann, auch bereut sie ihre Tat und hält ihr jetziges Geschick für eine verdiente Strafe. Durch dieses Geständnis wird Elektras Zorn entwaffnet. Sie fordert die Mutter, die ihr plötzlich ganz

anders erscheint, auf, sich von Ägisth zu trennen und Orest zurückzurufen. Klytämestra aber erklärt, ihrem Gemahl gehorchen zu müssen. Ägisth bringt die Nachricht, daß Orest lebe und sich in den Wäldern von Epidamnos versteckt halte. Er habe seinen Sohn Plisthenes dorthin geschickt, um ihn zu beobachten. Klytämestra bittet den Gatten, von einer Gewalttat abzusehen: «Ich habe dich lieb, aber ich bin auch Mutter». Orest und Pylades erscheinen. Sie haben mit einer Schar Krieger die Reise nach Argos unternommen, aber Schiffbruch gelitten und alles verloren; nur das Schwert Agamemnons hat Orest gerettet und die Urne mit der Asche des von Orest getöteten Plisthenes. Durch den Greis Pammène erfährt Orest, wo er sich befindet. Er will, wie natürlich, sich sogleich zu Elektra begeben, aber er wird von Pylades davon zurückgehalten, und nun beginnt ein merkwürdiges Versteckspiel: der Dichter will nämlich, daß Orest sich vorläufig Elektra nicht zu erkennen gebe. Pammène nimmt Orest und Pylades mit sich. Es folgt eine Unterredung zwischen Ägisth, Klytämestra und Elektra. Ägisth verlangt, daß Elektra seinen Sohn Plisthenes heirate. Als diese erklärt, lieber sterben zu wollen, sagt sich Klytämestra von ihr los. Sie will von nun an nur noch Gattin sein. Iphise bringt Elektra die frohe Botschaft, daß Orest noch zu leben scheine, ja vielleicht sei der eine der beiden Fremdlinge Orest selbst, da sie gesehen habe, wie er das Grab des Agamemnon bekränzte. Elektra will natürlich sofort zu ihm eilen, aber Iphise verhindert das, weil Pammène es verboten habe. Dieser begründet sein Verbot Orest gegenüber damit, daß Elektras heftiger Charakter, der sich nicht verstellen könne, alles verraten werde. Nachdem Orest seinen Widerwillen gegen die Lüge ausgesprochen hat: «ich erröte, Ägisth zu täuschen», schreitet man zur Ausführung der List. Zuerst wird den beiden Schwester mitgeteilt, daß Orest tot sei, und daß die Urne seine Asche enthalte, dann übergibt Orest Ägisth das Schwert Agamemnons und den Ring, den Orestes getragen habe. Er selbst bezeichnet sich als Mörder Orests, der den Ägisth habe töten wollen. Klytämestra schaudert zurück vor dem Mörder ihres Sohnes und verlangt dessen Entfernung. Elektra ergeht

sich in Beleidigungen und Verwünschungen und wird deshalb Orest zur Bestrafung und Rache übergeben. Orest ist von dem Schmerz Elektras tief ergriffen, er kann den Augenblick nicht erwarten, wo er Elektra aufklären darf. Unterdes hat Elektra beschlossen, den Mörder Orests zu töten. Nun wird es klar, weshalb der Dichter die Erkennung der Geschwister soweit hinausschiebt: sonst wäre die folgende Szene, eine Erfindung Voltaires, nicht möglich gewesen. Als sie den Dolch gegen ihn zückt, fällt Orest ihr in den Arm: «Bist du es, liebe Elektra?», worauf die Wiedererkennung erfolgt. Pammène versammelt die Freunde zur Rache. Aber Ägisth kommt ihm zuvor, er ist sehr mißtrauisch geworden und läßt Orest und Pylades gefangennehmen. Nun wendet sich das Blatt. Elektra muß Klytämestra um Gnade für die beiden Fremden bitten, sie ist sogar bereit, Plisthenes zu heiraten, zuletzt gesteht sie der Mutter, daß der eine der Fremden Orest sei. Da tritt in Klytämestra die entscheidende Wendung ein: sie will von nun an nur Mutter sein, Elektra stürzt ihr zu Füßen. Ihrem Gatten, der nun ahnt, daß der eine der beiden Fremden Orest ist, erklärt Klytämestra, in diesem Falle ihren Sohn bis aufs äußerste verteidigen zu wollen. Ägisth gibt jedoch trotz der Bitten Elektras und trotz der Drohungen Klytämestras den Befehl, die beiden Fremden zu töten. Aber die Krieger, durch Pammène aufgeklärt, weigern sich, den Befehl auszuführen, treten auf die Seite des Sohnes Agamemnons und nehmen Ägisth gefangen. Nun beschwört Klytämestra Orest, das Leben Ägisths zu schonen. Er verspricht es, aber die Erinyen fordern dessen Tod. Elektra mahnt den schwankenden Bruder, die Rache zu vollenden. Während Orest Ägisth zu treffen sucht, will Klytämestra den Schlag aufhalten. Es gelingt ihr nicht, und sie wird selbst von Orest tödlich getroffen. «Eine furchtbare Macht hat meine Schläge geführt», so ruft der über die Tat entsetzte Orest aus. Er gehorcht dem Befehl der Götter, die ihn durch Verbannung nach Taurien bestrafen.

Voltaire ist Crébillon in folgenden Hauptmotiven gefolgt. In beiden Dramen handelt es sich nicht um die Rache an Klytämestra, sondern nur um die Rache an Ägisth, in beiden wird

Orest nur zufällig zum Mörder seiner Mutter. Das sonderbare Motiv, daß Orest Elektra nicht die Wahrheit sagen darf, hat Voltaire ebenfalls übernommen.

Als bei der ersten Aufführung der Elektra das Publikum Beifall klatschte, lehnte sich Voltaire über die Brüstung seiner Loge und rief: «Mut, Athener, das ist etwas von Sophokles!» Voltaire glaubte wirklich, eine Tragödie geschrieben zu haben, wie sie seiner Meinung nach Sophokles geschrieben haben würde, wenn er zu den erleuchteten Zeiten Voltaires gelebt hätte. Selbstverständlich für ihn übertraf seine Tragödie die des Sophokles an Geist und Feinheit der Gedanken und an Eleganz des Ausdrucks. Denn es war seine feste Überzeugung, daß die griechische Tragödie dem französischen Drama gegenüber minderwertig sei, was sich nur aus seiner völligen Unkenntnis der Originale erklären läßt. Er verzichtete auf die meisten Erfindungen Crébillons, insbesondere auf die Liebesepisoden, ja er machte sich sogar über Crébillons Elektra lustig, «weil in ihr die Racheheldin in Ägists Sohn, Orest in dessen Tochter verliebt dargestellt war». Die zweite Neuerung, auf die sich Voltaire viel einbildete, war die Szene, in der Elektra in unseliger Verblendung den eigenen Bruder ermorden will. Aber diese Erfindung ist ganz verfehlt, denn eine solche Tat ist einem weiblichen Wesen, wie Voltaire Elektra schildert, nicht zuzutrauen. Außerdem wird um dieser Szene willen die Heldin des Dramas von jeder Teilnahme an der Haupthandlung ausgeschlossen. Noch schlechter beraten war Voltaire bei einer anderen Erfindung. Er läßt die Erinyen schon vor der Ermordung Klytämestras erscheinen. Damit hebt er den Begriff der Rachegöttinnen auf. Wie wir aus einem Briefe Voltaires vom Jahre 1741 erfahren, war er auf seine Klytämestra gegenüber der Crébillons besonders stolz. Es ist richtig, er hat die Mutter Elektras durch menschliche und edle Züge unseren Herzen näher geführt. Aber wie sollen solche Züge glaubhaft erscheinen bei einer Frau, die ihren Gatten kalten Blutes ermordet hat! So ist denn Unnatur das eigentliche Charakteristikum der beiden französischen Dramen und Dichter. «Nicht Wahrheit, Natur und Schönheit, sondern Etikette ist ihr höchstes

Gesetz.» Trotz ihrer Minderwertigkeit haben diese Tragödien auf die Dichter der anderen Nationen und auch auf die deutschen Dichter, die sich demselben Stoff zuwandten, großen Einfluß gehabt.

Nur die Tragödie Agamemnon des englischen Dichters James Thomson, die auch zeitlich (1738) weit vor Voltaires Elektra liegt, geht unmittelbar auf Seneca zurück, besonders der höchst widerspruchsvolle Charakter Klytämestras. Etwas Neues hat Thomson eingefügt. Die Odyssee berichtet (B. 3, v. 207 ff.), daß Agamemnon, als er nach Troja zog, einen Sänger zum Schutz für seine Gattin zurückließ, und daß Ägisth diesen auf eine öde Insel verbannte. Dieser Freund Agamemnons, von Thomson Melisander genannt, wird von dem Könige bei der Rückfahrt auf der öden Insel gefunden und mitgenommen. Man erwartet nun, Agamemnon würde durch Melisander über die Untreue Klytämestras aufgeklärt werden, das wäre ein neues fruchtbares Motiv gewesen; aber dieser Melisander weiß zwar viel von anderen Schandtaten Ägisths, aber nichts von der Untreue Klytämestras.

In der Tragödie Alfieris Agamennone (1776) ist Ägisth der eigentliche Urheber des Mordes Agamemnons. Das Drama beginnt damit, daß Ägisth dem Geiste Thyests verspricht, Rache an dem Atriden zu nehmen. Sein Ziel ist Klytämestra, die Agamemnon verabscheut, zur Ermordung des Gatten zu veranlassen, um dadurch selbst die Herrschaft zu erhalten. Deshalb beschuldigt er Agamemnon des ehebrecherischen Umgangs mit Cassandra, was Klytämestra in rasende Wut versetzt. In dieser Wut ist sie bereit, da sie Ägisth inbrünstig liebt und ohne ihn nicht leben kann, ihren Gatten im Schlaf zu ermorden, aber sie bringt das nicht fertig. Da ist Ägisth zur Hand, der sie zur Tat anreizt, indem er vorgibt, daß alles verraten und sein Tod gewiß sei. Nach der Tat ist die Mörderin über sich selbst entsetzt, während Ägisth seiner Freude Ausdruck gibt. Als er nun auch die Ermordung Orests fordert, der aber inzwischen von Elektra entfernt worden ist, erkennt Klytämestra den wahren Charakter ihres Buhlen. Cassandra tritt überhaupt nicht auf, Elektra erscheint als ein gutes, braves Mädchen, das auf

das Herz der Mutter, wenn auch vergeblich, einzuwirken sucht.

Das Drama *Oreste* (1786) Alfieris muß man als verfehlt und als des großen Dichters nicht würdig bezeichnen. Er wandelt ganz auf den Spuren der Franzosen. Wie bei diesen, darf Orest die Mutter nicht ermorden, sondern nur versehentlich oder aus Fahrlässigkeit töten. Deshalb wird er als ein unablässig rasender, oft gradezu wahnsinnig erscheinender Mensch dargestellt, dessen unsinnige Wut und gefährliche Schwatzhaftigkeit beständig von Pylades gezügelt werden muß, auf daß er nicht Unheil anrichte. Einem solchen Jüngling, so glaubt wohl der Dichter, würde man die fahrlässige, unbewußte Ermordung der Mutter, die er selbst gar nicht bemerkt, zutrauen. Noch weniger geglückt ist die Gestalt Klytämestras. Sie schwankt unaufhörlich zwischen der inbrünstigen Liebe zu Ägisth und der Mutterliebe, bald überwiegt die eine, bald die andere, einmal will sie Orest vor dem Tode retten, dann wieder Ägisth. Wie bei Voltaire wird Orest gefangengenommen, aber durch das Volk befreit, Elektra bleibt die liebende Tochter, die Klytämestra bemitleidet und zu retten sucht.

In Louis Lemerciers *Agamemnon, Tragédie en cinq actes* (Paris, an V (1798) de La République), plant Ägisth wie bei Seneca den Tod Agamemnons zur Rache für seinen Vater Thyest, aber der Dichter läßt ihn unerkannt und als Fremden am Hofe des abwesenden Agamemnon erscheinen und ein Liebesverhältnis mit Klytämestra anknüpfen. Agamemnon nimmt ihn nach seiner Rückkehr, weil er Unruhen im Volke anstiftet, gefangen. An seinem Schwerte, das einst Atreus besessen hatte, erkennt er ihn als Ägisth und weist ihn aus dem Lande. Klytämestra will nicht von Ägisth lassen und lieber mit ihm sterben. Dieser schleicht in der Nacht zu ihr und überredet sie zu der Ermordung Agamemnons. Nach langem Schwanken willigt sie ein, weil sie ohne Ägisth nicht leben kann. Sie ersticht den schlafenden Agamemnon. Ägisth weiht das Haupt des Königs dem Rachegeist seines Vaters Thyestes. Lächelnd betrachtet er den blutenden Dolch. Nun erkennt Klytämestra, daß sie nur ein Werkzeug in der Hand

Ägistshs gewesen ist. Es ist ein recht verworrenes Drama mit vielen Widersprüchen auch in den Charakteren und dazu ganz von Seneca und den älteren französischen Dichtungen abhängig. Sonderbar ist unter vielem andern, daß Cassandra die Ermordung Agamemnons durch seine Gattin in beider Gegenwart voraussagt, worauf Agamemnon erwidert, daß er so etwas von seiner Gattin nicht glauben könne!!

Abgesehen von den beiden Dramen von Hans Sachs, Tragedie mit 14 Personen, die mörderisch königin Clitimestra (1554) und Historia Clitimestra, die königin Micennarum, die mörderisch ehbrecherin (1558) (in denen aber eine Elektra überhaupt nicht vorkommt), hat Joh. Jak. Bodmer im Jahre 1760 den Stoff unter den deutschen Dichtern zuerst behandelt. Sein in Zürich in dem genannten Jahre erschienenenes in Prosa geschriebenes Trauerspiel führt den Titel: Elektra oder die gerächte Übeltat. Selbst bei diesem, der französischen Literatur durchaus abholden Dichter zeigt sich der Einfluß der Dramen Crébillons und Voltaires. Nicht etwa, daß er dieser Brücke bedurft hätte, dazu war er mit der Antike viel zu vertraut. Hat er doch selbst eine Homerübersetzung geschaffen und andere zur Übertragung griechischer Dichtungen ins Deutsche angeregt. Denn er trat mit großem Eifer für die Verbreitung griechischer Klassiker im deutschen Volke ein. Dazu sollte auch seine Tragödie Elektra dienen. Aber wenn irgendwo, so erweist sich hier die Wahrheit des Goethischen Wortes, daß der Dichter immer nur sein eigenes Individuum zutage fördert. Dem strengen Moralisten war es stets um die Hebung der Sittlichkeit zu tun, auch in seinen Dramen, deren Gestalten durch die Reinheit ihrer Gesinnung und durch Edelmut zur Nacheiferung anspornen sollten. Der Gefühlsmensch, Freund Gessners und Bewunderer seiner Idyllen, wollte nur sanfte, in Rührseligkeit getauchte Empfindungen darstellen. Was mußte in der Hand eines solchen Dichters aus der Elektra eines Sophokles werden? Vom Geist der Antike hat er keinen Hauch verspürt. Selbstverständlich verabscheuen Bodmers Orest und Elektra den Muttermord als ein gräßliches Verbrechen. Sie wollen sogar auf die Rache an Klytämestra ganz verzichten,

wenn diese nur einige Spuren von Reue zeige oder wenigstens von Ägisth sich abwenden und ihre Kinder segnen wolle. Um sich selbst vom Morde frei zu halten, befiehlt Orest einem Sklaven: «Nimm diesen Dolchen <sic!> und stich <sic!> sie damit in die weiße Kehle, bis sie den Geist ausbläst.» Klytämestra bittet darum, ihr diese Schande nicht anzutun. Wenn sie einmal sterben müsse, wolle sie lieber durch die Hand des Sohnes getötet werden, als durch einen phrygischen Sklaven. Später war dem Dichter diese Motivierung noch nicht genügend. Erst als Apollo selbst erscheint und bei seiner Ungnade die Ermordung der Mutter befiehlt, wird sie von Orest vollzogen. Bodmer übernahm die Erfindung Voltaires, daß Orest nicht nur die falsche Nachricht von seinem Tode überbringt, sondern sich als den Mörder Orests bezeichnet. Deshalb will Elektra ihn töten vermittels eines Wurfpeiles «den sie unter ihrem langen Rock verbirgt». Aber «ein Gott verweht den fliegenden Wurfpeil». Um diese Tat Elektras wahrscheinlich zu machen, ist es natürlich notwendig, wie das ja auch bei Voltaire geschieht, daß Orest sich ihr nicht sofort zu erkennen gibt. Für den Charakter Orests, wie ihn Bodmer darstellt, ist es nun sehr bezeichnend, wie der Dichter das begründet. Der sanft empfindende Jüngling fürchtet, «die zarte Komplexion Elektras» könnte bei dieser Mitteilung «unter dem <sic!> Schmerzen ersinken» und «der plötzliche Schritt von dem Gipfel der Schmerzen zu dem Gipfel der Wonne möchte Symptomen <sic!> bei ihr verursachen, die ihre Lebensgeister zu Boden drücken könnten». Deshalb ist Orest so vorsichtig, seiner Botschaft hinzuzufügen, Elektra möge ihr «keinen Glauben zustellen». Zwischen Klytämestra und Ägisth herrscht das zärtlichste Verhältnis. Diese grausamen und ruchlosen Mörder lieben sich wie zwei Turteltauben oder wie die Hirtenpaare Gessners. Bei ihrem Tode freut sich Klytämestra, den Geliebten im Hades wiederzusehen: «O wie feurig will ich ihm entgegenhüpfen und ihn umarmen, wie sich Geister umarmen»; und Ägisth verlangt sogar von Orest den Tod, «da die nicht mehr ist, für die und in der ich lebte».

So ist denn auch aus der Elektra des Sophokles und

Euripides, die in ihrer Rachsucht fast alles Menschliche abgestreift hatte, ein schwaches, zart empfindendes, gefühlvolles Mädchen geworden. Die Rache an der Mutter überläßt sie Zeus und verzichtet auf jede Tat. Nur durch Moralpredigten versucht sie die Mutter zur Reue zu bewegen. Der Muttermord ist ihr nicht nur ein abscheuliches Verbrechen, sie fordert sogar Orest auf, dem Gott ungehorsam zu sein, «falls die Mutter nur einige Zeichen von innerlichem Gefühl ihrer Missetat gäbe». Den furchtbar tragischen Konflikt, in dem Orest sich befindet, bezeichnet sie mit den Worten: «Es ist eine verzweifelte Klemme, in welche der Gott dich gestürzt hat.» Als Orest vergeblich versucht, das Herz der Mutter zur Reue zu bewegen, ruft er Elektra zu Hilfe. Ihre letzten flehenden Worte an die Mutter sind: «Segne uns und fluche Ägisthen.» Und einem solchen Mädchen soll man den Versuch des Meuchelmordes zutrauen? An diesem Widerspruch krankt das ganze Drama. Aus den Übermenschen und Heroen des Sophokles sind Menschen der Zeit Bodmers geworden, empfindungsreiche, für zarte Gefühle empfängliche Menschen, an deren Mordtaten man nicht glauben kann. Das feurige, überschäumende Getränk der Antike ist bei Bodmer zur matten Limonade geworden. Der Ausspruch Goethes, Bodmer sei sein Leben lang ein Kind geblieben, findet auch in diesem Drama seine Bestätigung.

Mit Wilhelm Gotters in Alexandrinern geschriebenen, 1772 in Weimar aufgeführten Tragödie Orest und Elektra, brauchen wir uns nicht lange aufzuhalten, sie ist fast ganz ein Abklatsch der französischen Dramen, wie der Dichter selbst durch die Zusätze zum Titel «nach Voltaire und Crébillon» andeutet. Die Tragödie ist nur insofern von Bedeutung, als sie nicht ohne Einfluß auf Goethes Iphigenie gewesen ist, wie längst nachgewiesen worden ist. Das Crébillon—Voltairesche Motiv, daß Orest sich vorläufig Elektra nicht zu erkennen geben darf, wird von Gotter noch weiter ausgeführt. Orest muß einen Eid leisten: «denn die Götter haben bestimmt, man muß Elektra mehr als ihre Mutter täuschen». Als Elektra den Stahl auf Orest zückt, wird sie durch eine innere Stimme zurückgehalten:

«Da sank der Arm, da fiel der Rachedolch zur Erde
Dein Genius hielt mich zurück.»

Den Widerspruch in dem Charakter der Voltaireschen Klytämestra hat Gotter noch dadurch erhöht, daß er sie nicht nur als Mörderin, sondern auch als grausame Megäre schildert: «sie schleppte Agamemnon an seinem Haar, sie wühlte in seinen Eingeweiden»

In seiner Iphigenie in Tauris hat Goethe sich bei der Darstellung der Ermordung Klytämestras an die Antike gehalten:

«Elekten gibt Orest sich zu erkennen,
Sie bläst der Rache Feuer in ihm auf,
Das vor der Mutter heilger Gegenwart
In sich zurückgebrannt war. Stille führt
Sie ihn zum Orte, wo sein Vater fiel,
Wo eine alte leichte Spur des frech
Vergoss'nen Blutes oft gewaschen Boden
Mit blassen, ahnungsvollen Streifen färbte.
Mit ihrer Feuerzunge schilderte
Sie jeden Umstand der verruchten Tat,
Ihr knechtisch elend durchgebrachtes Leben,
Den Übermut der glücklichen Verräter
Und die Gefahren, die nun der Geschwister
Von einer stiefgewordnen Mutter warteten. —
Hier drang sie jenen alten Dolch ihm auf,
Der schon in Tantals Hause grimmig wütete,
Und Klytämestra fiel durch Sohnes Hand.»

Der in den letzten Versen hervortretende neue Zug geht auf Äschylus zurück. Der «alte Dolch» steht an Stelle des Beiles, mit dem Agamemnon erschlagen wird, und das Klytämestra wieder hervorholt, als sie erfährt, daß der Rächer gekommen ist. Bei Euripides wird eine Narbe an der Augenbraue des Orest erwähnt, die Folge einer Verwundung, die er erhielt, als er mit Elektra einer Hirschkuh nachjagte. Diese Narbe oder Schramme wird in der Goethischen Iphigenie als Erkennungszeichen benutzt:

. . . diese Schramme, die ihm hier
 Die Augenbraue spaltet. Als ein Kind
 Ließ ihn Elektra rasch und unvorsichtig
 Nach ihrer Art aus ihren Armen stürzen.
 Er schlug auf einen Dreifuß auf — . . .

Dagegen hatte Goethe die Absicht, in einem andern von ihm geplanten Drama der «Iphigenie in Delphi», Elektra eine Hauptrolle zuzuweisen. Wir erfahren darüber in der Italienschen Reise (Bologna, 19. Oktob. 1786).

«Von Cento herüber wollte ich meine Arbeit an der Iphigenia fortsetzen, aber was geschah? Der Geist führte mir das Argument der Iphigenia von Delphi vor die Seele, und ich mußte es ausbilden. So kurz als möglich sei es hier verzeichnet:

Elektra, in gewisser Hoffnung, daß Orest das Bild der taurischen Diana nach Delphi bringen werde, erscheint in dem Tempel des Apoll und widmet die grausame Axt, die so viel Unheil in Pelops Hause angerichtet, als schließliches Sühnopfer dem Gotte. Zu ihr tritt, leider, einer der Griechen und erzählt, wie er Orest und Pylades nach Tauris begleitet, die beiden Freunde zum Tode führen sehen und sich glücklich gerettet. Die leidenschaftliche Elektra kennt sich selbst nicht und weiß nicht, ob sie gegen Götter oder Menschen ihre Wut richten soll. Indessen sind Iphigenie, Orest und Pylades gleichfalls zu Delphi angekommen. Iphigeniens heilige Ruhe kontrastiert gar merkwürdig mit Elektrens irdischer Leidenschaft, als die beiden Gestalten wechselseitig unerkant zusammentreffen. Der entflohene Grieche erblickt Iphigenien, erkennt die Priesterin, welche die Freunde geopfert und entdeckt es Elektren. Diese ist im Begriff, mit demselben Beil, welches sie dem Altar wieder entreißt, Iphigenien zu ermorden, als eine glückliche Wendung dieses letzte schreckliche Übel von den Geschwistern abwendet. Wenn diese Szene gelingt, so ist nicht leicht etwas Größeres und Rührenderes auf dem Theater gesehen worden.»

Die Stelle ist zwar erst bei der Redaktion der Italienischen Reise eingefügt worden. Sie ist aber nur eine weitere Aus-

führung des Tagebuchs, wo wir unter dem 18. Oktober 1786 abends folgendes finden:

«Heute früh hatte ich das Glück von Cento herüber zwischen Schlaf und Wachen den Plan zur Iphigenie auf Delphos rein zu finden. Es gibt einen 5. Akt und eine Wiedererkennung, dergleichen nicht viel sollen aufzuweisen sein. Ich habe selbst darüber geweint wie ein Kind, und an der Behandlung soll man, hoff' ich, das Tramontane erkennen.»

Der Stoff, den auch der römische Tragödiendichter Accius in seinen Agamemnoniden behandelt hatte, entnahm Goethe den Fabeln des Hyginus (Nr. 122 Aletes), der die äußere Handlung ebenso erzählt, nur daß er nichts von der «grausamen Axt» weiß, und daß bei ihm Elektra mit einem vom Altar genommenen, glühenden Holzsplitter Iphigenie blenden will. Und doch hat Goethe mit Recht (6. Januar 1787) von seinem Plan als einer neuen Erfindung gesprochen. Er hat der dünnen Erzählung Hygins erst Leben eingehaucht. «In der alten Fabel kam Elektra zweifelnd an, um den Gott zu befragen, bei dem deutschen Dichter sollte sie hoffnungsvoll eintreten, um erst vor unseren Augen durch die böse Nachricht tief gebeugt und erschüttert zu werden.» Die verhängnisvolle Axt wird dem Gott geweiht, gleichsam als Symbol der Entsühnung des Hauses. Den beiden Schwestern hat Goethe erst eine Seele gegeben: Der Elektra, die nicht weiß, gegen wen sie ihre Wut richten soll, die Leidenschaftlichkeit, und Iphigenien die «heilige Ruhe». Alles ist vorbereitet zu einer Wiedererkennungsszene, die den Dichter selbst zu Tränen rührte.

Eine ganze Reihe von Dichtern haben es versucht, den Plan Goethes auszuführen. Joseph Brock führt in seinem Buch über Hygin nicht weniger als neun Dramen Iphigenie in Delphi von deutschen Dichtern auf, darunter auch ein Drama von Friedrich Halm, das im Jahre 1856 am Wiener Burgtheater aufgeführt worden ist. Rasende Wut und Rachsucht sind die wesentlichen Eigenschaften der Halmschen Elektra, die sich unablässig in Schmähungen und Gotteslästerungen ergeht und dreimal das Beil über die Schwester schwingt. In schönem Gegensatz dazu steht ganz nach der Absicht Goethes die

schlichte Größe und vornehme Ruhe Iphigeniens. Zu den vielen Wunderlichkeiten des Dramas gehört die Schlafsucht Elektras. Am Schluß eines jeden Aktes versinkt sie in einen Schlaf, aus dem sie erst bei Beginn des folgenden Aktes erwacht.

Noch viel verwunderlicher ist die Elektra des Prinzen Georg von Preußen (Conrad), die er in seinem gleichnamigen, als Fortsetzung der Goethischen Iphigenie bezeichneten Schauspiel in einem Aufzuge (o. J.) geschaffen hat. Eine in ihrer Ehe und in «dem Glück im Winkel» überselige Elektra, die das Vergangene gar nicht mehr berührt! Sie hat wie bei Euripides einen nicht ebenbürtigen armen Landmann heiraten müssen, aber diesen edlen Mann bald liebgewonnen und in der Arbeit für ihn einen schönen Lebensinhalt gefunden. Ihrem Glücke droht Gefahr durch Orestes, der nach seiner Rückkehr aus Taurien ihre Scheidung verlangt. Aber Iphigeniens und Pylades' gemeinsamem Wirken gelingt es, diese Gefahr zu beseitigen.

Michael Beers Tragödie Klytemnestra (sic!) (1820) erwähnen wir nur, weil sie auf der Berliner Hofbühne aufgeführt worden ist. Der sehr jugendliche Dichter hat die griechische Sage geradezu auf den Kopf gestellt. Klytämestra begnügt sich nicht mit der Ermordung Agamemnons, sondern will auch Ägisth töten. Zum Mörder erzieht sie sich den von ihr nicht erkannten Sohn Orest, der eben zu diesem Zwecke nach Argos zurückgekehrt ist.

Soumets Klytämestra (1822) wiederholt Motive Crébillons und Voltaires. Neu ist folgendes Motiv: Orest will der Mutter verzeihen, wenn sie ihm die Mittel an die Hand gäbe, Ägisth zu töten. Sie weigert sich jedoch und bietet sich lieber seinem Todesstreich dar.

Eduard Tempelty hat seiner Tragödie Klytämnestra (1857) eine Vorfabel gegeben, die nicht nur von der griechischen Sage abweicht, sondern auch sehr unwahrscheinlich ist. Klytämestra hat Ägisth rechtmäßig geheiratet, nachdem ein Schiffer ihr die Kunde von dem Tode Agamemnons gebracht hat. Als plötzlich Agamemnon erscheint, bleibt ihr keine andere

Wahl, als einen ihrer beiden Gatten zu beseitigen. Es ist nun sehr sonderbar und fast das Gegenteil von tragisch, wie sie sich in den Haß gegen den «Henker ihrer Tochter» hineinredet, um die Ermordung Agamemnons zu begründen. Nach der grausigen Tat muß sie erfahren, daß der geliebte Ägisth sie nur als Mittel zu seiner Rache benutzt hat. Das treibt sie zum Wahnsinn.

Leconte de Lisle hält sich in dem Drama *Les Erinnyes* (1837), tragédie antique (Paris, ohne Jahr), in der Hauptsache an Äschylus; der erste Teil entspricht dessen Agamemnon, der zweite den Choëphoren. Die wesentlichen Änderungen sind folgende: Ägisth tritt überhaupt nicht auf; es wird nicht einmal sein Name genannt. Klytämestra tötet allein Agamemnon und Cassandra und ist entschlossen, Thyests Sohn (d. h. Ägisth) zum Erben des Reiches zu ernennen. Orest gibt sich Elektra, die von allen verehrt und geliebt wird, während sie opfert, zu erkennen. Klytämestra bleibt bei der Nachricht vom Tode des Sohnes unerschüttert und gibt den Befehl, er solle dort begraben werden, wo er gestorben sei. Bald darauf wird «der Sohn Thyests» von Orest ermordet. Verstört stürzt Klytämestra aus dem Palast und steht nun vor dem Rächer, der sich ihr zu erkennen gibt und von ihr Rechenschaft fordert. Sie verteidigt ihre Tat, die um Iphigeniens willen und «zu ihrer eigenen Qual» geschehen sei, und bittet um ihr Leben. Als aber Orest erklärt, daß er sie wieder vereinigen wolle mit dem Manne, den sie geliebt habe, gesteht sie triumphierend ein, Agamemnon ihrem Buhlen zu Liebe ermordet zu haben. Nun kennt er kein Erbarmen. Er tötet die Mutter, während sie ihm flucht und die Erinyen herbeiruft. Elektra wendet sich verzweifelnd von dem Bruder und seinem Verbrechen ab. Orest bleibt mit dem Leichnam allein. Er verteidigt seine Tat vor sich selber; aber allmählich stellen sich Zweifel und Gewissensqualen ein. Um den Leichnam erheben sich erst einzeln, dann in immer größerer Anzahl die Erinyen. Voll Entsetzen will Orest entfliehen, aber die grauenvollen Gestalten umschließen ihn von allen Seiten.

Georg Siegert entlastet in seiner Tragödie *Klytämnestra*

(München 2. Aufl. 1879) seine Heldin dadurch, daß er Agamemnon die größere Hälfte der Schuld zuweist; dieser selbst hält sich für schuldig: er hat sich an Ägisth versündigt und Iphigenie mit eigener Hand getötet, weshalb er eine Veröhnung anstrebt und Ägisth die Mitherrschaft anbietet. Klytämestra bricht ihrem Gatten die Treue erst kurz vor dessen Rückkehr und zwar nur deshalb, weil sie von einem Liebesverhältnis Agamemnons und der Chryseis vernommen hat. Ihren Kindern jedoch gibt sie als Motiv ihrer Tat die Opferung Iphigeniens an. Auf beide, die sonderbarer Weise bisher nichts davon erfahren haben, übt diese Mitteilung eine erschütternde Wirkung aus. Elektra, die ihren Bruder zum Muttermorde angestachelt hatte, verzeiht ihr nun, und Orest bewundert sie sogar und weiß kein größeres Glück, als «in ihren mütterlichen Armen zu ruhen». Klytämestra befreit ihren Sohn von der Pflicht der Blutrache, indem sie sich durch Gift tötet. Damit ist der Sage der Nerv genommen. Gegen des Dichters Annahme, daß Klytämestra von den Erinyen verfolgt wird, ist auf Äschylus' Eumeniden (212 und 605) zu verweisen, wo ausdrücklich erklärt wird, daß die Erinyen nur den Mord von Blutsverwandten rächen, aber ganz ungriechisch ist es, daß die Erinyen schon vor der Tat, wie bei Voltaire, erscheinen.

In dem Trauerspiel von August Ehlert Klytämnestra (1881) will Elektra der Mutter verzeihen, wenn sie sich von Ägisth lossage. Doch diese weist das zurück. Sie ist ganz das Machtweib des Äschylus, nur daß sie gleich nach der Tat den Mord bereut, alle Schuld auf sich nimmt und ihren Tod herbeisehnt. Der Dichter faßt den Inhalt der Äschyleischen Trilogie in ein Drama zusammen. Die Rache wird von dem damals schon erwachsenen Orest sofort vollzogen. Über die Frage der Entsöhnung vom Muttermorde hilft sich der Dichter hinweg, indem er Orest sagen läßt: «Nicht ich, ein Gott nahm sie hinweg. Laßt uns ein neues Leben, frei von Schuld, beginnen.» Dieser Schluß kennzeichnet den geringen Wert der ganzen Dichtung.

In Eberhard Königs Tragödie Klytämestra (1903) wird Agamemnon der größere Teil der Schuld zugewiesen. Kly=

tämeſtra hat ſich zwar in ihrer Einſamkeit zu dem Ehebruch verleiten laſſen, aber ſie bereut ihr Vergehen bitter, verehrt und liebt ihren Gatten und will durch ein reumütiges Geſtändnis ſeine Verzeihung erreichen. Doch Agamemnon, der ſich deſſelben Vergehens mit Kassandra ſchuldig gemacht hat, verflucht ſie vor allem Volk und ſtößt ſie ins Elend. Kassandra iſt nicht die kalte Seherin, ſondern die leidenschaftlich liebende Geliebte Agamemnons, ſo daß der Kampf der beiden Nebenbuhlerinnen den eigentlichen Inhalt des Dramas ausmacht. Der Dichter des wegen ſeiner Sprache und des Reichtums der Gedanken wertvollen Dramas, hat ſich dadurch eine verſtändliche Motivierung der Ermordung Agamemnons unmöglich gemacht. Er gibt das ſelbſt zu, indem er Klytämestra ſagen läßt: «Du haſt's gewollt, du ewig Rätselhaftes, daß ich den liebſten Mann erſchlagen mußte.»

Zwiſchen der Elektra des Euripides und der gleichnamigen Tragödie von Hugo von Hofmannſthal ſind die Berührungspunkte ſo zahlreich und iſt die Ähnlichkeit ſo groß, daß man die Abhängigkeit des modernen Dichters von Euripides von vornherein glaubt annehmen, ja erweiſen zu können. Aber dieſe Ähnlichkeit beruht nur darauf, daß der «antike Ibsen» der modernen Dichtung im allgemeinen naheſteht. Denn Hofmannſthal hat nach eigener Angabe das Euripideiſche Drama gar nicht gekannt, als er ſeine Elektra ſchrieb. In der erſten Auflage des 1904 erſchienenen Dramas findet ſich die Notiz «Frei nach Sophokles», in der ſpäteren Auflage hat er die Notiz geſtrichen. Zu beiden war er berechtigt; denn in der äußeren Handlung und in den Motiven iſt er dem antiken Dichter genau gefolgt; in den Charakteren iſt er ganz ſelbſtändig. Aber er hat durchaus nicht moderne Menſchen ſchaffen wollen, ſondern Griechen, wie er ſie anſchaute, und Charaktere, wie er ſie mit den Mitteln moderner Psychologie zu ergründen verſuchte, ganz im Gegenſatz zu ſeiner Alkeſtis, in der Hofmannſthal alles ſpezifisch Griechiſche und alles, was unſerem Empfinden und Denken widerſprach, entfernte. Es iſt bezeichnend, daß der Dichter ſeine Elektra nach eigener

Angabe geschrieben hat «nicht ohne eine gewisse Lust am Gegensatz zu der verteuflert humanen Atmosphäre der Iphigenie Goethes». Unsere Klassiker glaubten das Ideal der Humanität, der reinen Menschlichkeit und sittlichen Schönheit, das sie selbst im Herzen trugen, im Griechentum verkörpert zu sehen. Die edle Einfalt und stille Größe, die nach Winkelmann den griechischen Statuen eignet, übertrug man auf die Gestalten der griechischen Dichtung, und wo diese dem Ideal nicht entsprachen, machte man den Dichter dafür verantwortlich. So entstanden Goethes Iphigenie und Grillparzers Goldenes Vließ. Beide Dichter glaubten wirklich das Griechentum besser zu verstehen, als der Grieche Euripides. Unsere Zeit hat mit der Auffassung des Griechentums und der griechischen Dichtung, wie sie Goethes Iphigenie verkörpern will, gebrochen. Man begreift heute kaum, wie man eine Antigone, Elektra, Phädra, Hekuba, Klytämestra, Medea, Agaue, einen Philoktet, Oedipus, Orest unter das Prinzip der sittlich ruhigen Schönheit und der erhabenen Humanität hat zwingen wollen. Es sind Heroen und Heroinen aber zugleich Menschen von Fleisch und Blut und von gewaltiger Leidenschaft. Und nicht etwa typische oder symbolische, sondern ganz individuell aufgefaßte Gestalten. Noch eher dürfte Kleists Penthesilea griechischen Geist atmen, als Goethes Iphigenie oder seine Pandora.

Deshalb entfernte sich Hofmannsthal durchaus nicht von seinem griechischen Vorbilde, wenn er seiner Elektra siedende Leidenschaft in das Leben gab und sie ganz individuell gestaltete, auch nicht, wenn ihm die Handlung Nebensache und der Charakter Elektrens das eigentliche Thema wurde. Auch Sophokles wollte ja zeigen, wie Elektra das geworden ist, was sie ist. Aber wohl schuf er etwas Ungriechisches, soweit wir nach den erhaltenen Tragödien der Griechen urteilen dürfen, indem er sich das Geschlechtsleben seiner Heldin zum Thema wählte.

Hofmannsthal hat die schlimme Behandlung, die Elektra zuteil wird, noch gesteigert. Nur deshalb hat er die Szene der Dienerinnen, die Elektra verhöhnen, geschaffen. Sie wird von Ägisth geschlagen, das Essen wird ihr in einem Napf

zu den Hunden gesetzt, sie liegt in Lumpen auf der Schwelle. Wer des Weges kommt, stößt mit dem Fuß nach ihr. Nachts macht sie sich ihr Lager auf dem Turm «und schreit und winselt mit den Hunden.» Orest ist entsetzt, als er in der in Lumpen gehüllten, durch Hunger und Mißhandlungen abgehärmten Gestalt die Schwester erkennt. So erklärt sich der Haß Elektras nicht nur gegen die Mörder, sondern auch gegen ihre Umgebung, wovon Sophokles nichts weiß. Wie ein Tier springt sie in ihren Schlupfwinkel «als sie die Mägde sieht, giftig wie eine wilde Katze schaut sie sie an;» sie schlägt mit einem Strohwisch nach ihnen, reckt die Finger wie Krallen gegen sie und schmäht sie mit beschimpfenden Worten. Chrysothemis will die Schwester zur Flucht aus diesem Kerker bewegen. Aber was sind für Elektra alle diese Leiden gegenüber den quälenden Gedanken, daß die Mörder Agamemnons leben und schamlos sich des Lebens freuen. «Ich bin kein Vieh, ich kann nicht vergessen», ruft sie der Schwester entgegen. Hofmannsthal hat auch das Rachegefühl Elektras ins Maßlose gesteigert. Er übernimmt nicht nur die entsetzlichen Worte der Sophokleischen Elektra «Schlag noch einmal zu, wenn du kannst», sondern läßt auch Elektra bei der Nachricht vom Tode Orests den Entschluß fassen, mit eigener Hand die Mutter zu ermorden, während Sophokles diesen unmenschlichen und abscheulichen Gedanken bei seiner Heldin gar nicht aufkommen läßt.

Sophokles war ein ebenso großer Menschenkenner wie unsere modernen Dichter. Aber die 2300 Jahre, die zwischen ihm und der Gegenwart liegen, sind an der Wissenschaft der Psychologie nicht spurlos vorübergegangen. Sie lehrte die modernen Dichter, etwas was Äschylus und Sophokles nicht kennen und wovon Euripides die ersten Anfänge zeigt: Das Hineinleuchten in die tiefsten Geheimnisse der menschlichen Seele, das Zerfasern und Zergliedern ihrer innersten Regungen, das Aufdecken der den Menschen selbst verborgenen eigentlichen Motive ihrer Handlungen, und das ist Hofmannsthals eigentliche Domäne. Vor nichts schreckt er zurück, nichts ist ihm unsagbar. Woran die keusche Kunst eines Äschylus oder

Sophokles vorüberging oder was sie nur andeutete, das spricht er offen aus. Ja gerade das sucht er geflissentlich hervor. Darin ist er ein echter moderner Dichter, daß er mit seiner großen Kunst die Hörer aufregen, ihre Sinne reizen, ihre Leidenschaft aufpeitschen will, was den älteren antiken Dichtern ganz fern lag. Deshalb sucht er die Nachtseiten der menschlichen Seele auf, das Pathologische, das Perverse und Lasterhafte. Denn die Tugend und das Gesunde sind langweilig, aber das Kranke und der Nervenkitzel immer interessant. Alle Gestalten des Dramas außer Orest sind krank.

Vor allem hat die Bedeutung des Geschlechtstriebes für das Seelenleben des Menschen, insbesondere der Frau, Wissenschaft und Dichtung in gleicher Weise angezogen. Hier sind Probleme aufgestellt und gelöst worden, von denen die Antike vielleicht nichts geahnt hat. So kam es, daß Hofmannsthal sich das Geschlechtsleben seiner Heldin zum Thema stellte. In dem der Sophokleischen Elektra gewidmeten Teil haben wir es als schönen Vorzug des Griechen gepriesen, daß seine Heldin durch all den Schmutz und die Gemeinheit ihrer buhlerischen Umgebung wie ein weißer Schwan hindurchzieht und ihre große Seele davon unberührt bleibt. Hofmannsthals Elektra geht an diesem Schmutz sittlich zugrunde. Wie ein sinnlich veranlagtes Mädchen infolge der erzwungenen Unterdrückung des Triebes und durch die Unsittlichkeit ihrer Umgebung schamlos und pervers geworden ist, das will uns das Drama zeigen.

Beide Elektren sprechen mit Ekel und Abscheu von dem buhlerischen Treiben der Mutter, aber in der modernen Elektra klingt ein häßlicher Unterton mit, ein Stöhnen und Seufzen, ein von ihr gehaßtes, aber doch vorhandenes Sehnen nach jenen Freuden, um derentwillen die Mutter die Ehe gebrochen hat. Der Haß gegen die Mutter, so sagt Elektra selbst, hat sie gezwungen, zu erforschen, «wie es zwischen Mann und Weib zugeht».

«. . . Die Nächte, weh, die Nächte,
in denen ich's begriff! Da war mein Leib
eiskalt und doch verkohlt, im Innersten
verbrannt. Und als ich endlich alles wußte,

da war ich weise, und die Mörder hielten
 — die Mutter mein' ich, und den, der bei ihr ist —
 nicht einen meiner Blicke aus!»

Diese Erkenntnis hat das Gift in sie geträufelt und die sinnlichen Empfindungen, die nun ihr Denken beherrschen, in ihr wachgerufen.

«. . . Ich habe alles, was ich war,
 hingeben müssen. Auch die Scham, die süßer
 als alles ist, die, wie der Silberdunst,
 der milchige, beim Mond, um jedes Weib
 herum ist und das Gräßliche von ihr
 und ihrer Seele weghält! Meine Scham
 hab' ich geopfert, so wie unter Räuber
 bin ich gefallen, die mir auch das letzte
 Gewand vom Leibe rissen! Ohne Brautnacht
 bin ich nicht, wie die Jungfrau'n sind, die Qualen
 von einer, die gebärt, hab' ich gespürt
 und habe nichts zur Welt gebracht.»

Ihre Phantasie ist so infiziert, daß sie die Bilder ihrer Sprache aus dem geschlechtlichen Leben wählt, gleich als wenn sich in ihr alles um den einen Punkt drehte: Ägisth wird von ihr bezeichnet als der, der mit der Mutter in einem Bett schläft, den bösen Dienerinnen ruft sie zu: «Kriecht zu Bett mit euren Männern.» «Die Mutter und ihr Buhle schlafen auf Leichen.» «Die Tat ist wie ein Bette, auf dem die Seele ausruht.» Kaum gibt es eine größere Rede von ihr, in der nicht das Bett erwähnt wird. Der Schwester, die sich ein Weibesschicksal und Kinder wünscht, ruft sie zu: «Pfui, die's denkt, die's mit Namen nennt!» Aber die weitere Ausmalung zeigt die Unreinheit ihrer Gedanken:

«. die Höhle
 zu sein, drin nach dem Mord dem Mörder wohl ist,
 das Tier zu spielen, das dem schlimmern Tier
 Ergötzung bietet. Oh, mit einem schläft sie,
 preßt ihre Brüste ihm auf beide Augen
 und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil
 hervorkriecht hinter'm Bett.»

Man vergleiche die herrliche Wiedererkennungsszene bei Sophokles, in der Elektra jubelnd all die aufgesparte Liebe in köstliche Worte kleidet mit dem, was die moderne Elektra dem heiß ersehnten Bruder zu sagen hat. Schon daß sie dem noch Unerkannten, der bei ihr steht, wie sie das Beil zum Morde ausgräbt, versichert, daß sie nicht etwa ein von ihr geborenes Kind verscharren wolle, ist sehr bezeichnend, nicht weniger, daß sie erklärt, «ich habe langes Haar und fühle doch nichts von dem, was Weiber, heißt es, fühlen». Dann gibt sich Orest zu erkennen; ein Aufschrei Elektras folgt und auf die Warnung Orests die Antwort: «Ich weiß, es schaudert dich vor mir. Und war doch eines Königs Tochter! Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich mit keuschem Schauder, wie mein nackter Leib vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht wie etwas Göttliches hinleuchtete. Ich fühlte, wie der dünne Strahl des Mondes in seiner weißen Nacktheit badete, sowie in einem Weiher, und mein Haar war solches Haar, vor dem die Männer zittern, dies Haar, versträhnt, beschmutzt, erniedrigt, dieses! Verstehst du's, Bruder! diese süßen Schauer hab ich dem Vater opfern müssen.» Und dann die gräßliche Schilderung ihrer Nächte, die Orest «am ganzen Leibe zittern» macht. So wird nun wohl auch jene Szene nicht weiter in Erstaunen setzen, die man mit Recht die schamloseste des Dramas genannt hat: Die Meldung vom Tode Orests ist gekommen. Elektra will nun den Mord allein ausführen, da jedoch Ägisth und Klytämestra «zusammen schlafen», braucht sie die Hilfe der Schwester. Es ist charakteristisch, welches Mittel sie sich aussucht, um die Schwester zu überreden. Sie schildert die Freuden der sinnlichen Liebe, deren die Schwester durch eine Heirat nach der Beseitigung des Mörders Agamemnons teilhaftig werden wird, womit man die Andeutung dieses Motivs bei Sophokles vergleiche.

Ich will mit dir in deiner Kammer sitzen
und warten auf den Bräutigam, für ihn
will ich dich salben und ins duftige Bad
sollst du mir tauchen wie der junge Schwan

und deinen Kopf an meiner Brust verbergen,
 bevor er dich, die durch die Schleier glüht
 wie eine Fackel, in das Hochzeitsbett
 mit starken Armen zieht.

.....
 Mädchen, sträub' dich nicht!
 es bleibt kein Tropfen Blut am Leibe haften:
 schnell schlüpfst du aus dem blutigen Gewand
 mit reinem Leib ins hochzeitliche Hemd.

Chrysothemis:

Laß mich!

Elektra:

Sei nicht zu feige! Was du jetzt
 an Schaudern überwindest, wird vergolten
 mit Wonneschauern Nacht für Nacht.

Das ist vielleicht noch zu erklären aus der Absicht, die Elektra damit verbindet. Aber zu einem ganz perversen und geschlechtlich verirrten Weibe stempelt der Dichter seine Heldin mit den Worten, in denen sie wie ein von sinnlicher Begierde trunkener Mann die leibliche Schönheit und Kraft der Schwester schildert.

Man fragt sich, was das Geschlechtsleben Elektras eigentlich mit der Tragödie der Blutrache zu tun hat. Wie Mephisto sagt, daß der Frauen Weh und Ach aus einem Punkte zu kurieren sei, so will Hofmannsthal die Steigerung des Rachegefühls Elektras bis zur Raserei auf diesen einen Punkt, die Unterdrückung der Sinnlichkeit, zurückführen. Elektra ist krank. Ihr krankhaftes Wesen zeigt sich auch in den Träumen, die sich zu Visionen steigern.

Viel bewundert ist der Kunstgriff des Dichters Äschylus, uns durch eine Vision der Prophetin Cassandra die grausige Ermordung Agamemnons, die hinter der Bühne vor sich geht, mit erleben zu lassen. Ebenso schildert Elektra ihrer Mutter die ihr drohende Ermordung «in wildester Trunkenheit» in einer Szene von so packender Kraft und Gewalt, daß nicht nur Klytämestra «gräßlich atmend vor Angst von sprachlosem

Grausen geschüttelt», sondern auch der Hörer von Entsetzen ergriffen wird.

Nicht weniger grausig ist die Vision, in der sie selbst der Mutter den bösen Traum geschickt haben will.

Aus meiner Brust

hab ich den Traum auf sie geschickt! Ich liege
und hör' die Schritte dessen, der sie sucht.

Ich hör' ihn durch die Zimmer gehn, ich hör' ihn
den Vorhang von dem Bette heben; schreiend
entspringt sie, aber er ist hinterdrein:
hinab die Treppen durch Gewölbe hin,
Gewölbe und Gewölbe geht die Jagd.

. und dort
in tiefsten Dunkel, doch ich seh' ihn wohl,
ein Schatten, und doch Glieder und das Weiße
von einem Auge doch, da sitzt der Vater:
er achtet's nicht, und doch muß es geschehen:
vor seinen Füßen drücken wir sie hin,
da fällt das Beil!

Gleich beim ersten Auftreten Elektras wird uns ihr visionäres Wesen geschildert:

«Aus dem Hause tritt Elektra. Sie ist allein mit den Flecken roten Lichtes, die aus den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden und auf die Mauern fallen, wie Blutflecke.»

Wo bist du Vater? hast du nicht die Kraft,
dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?
Es ist die Stunde, unsere Stunde ist's!
Die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben,
dein Weib und der mit ihr in einem Bette,
in deinem königlichen Bette schläft.

.
So kommst du wieder, setzest Fuß vor Fuß
und stehst auf einmal da, die beiden Augen
weit offen, und ein königlicher Reif
von Purpur ist um deine Stirn, der speist sich
aus deines Hauptes offner Wunde.

Nachdem der Racheakt vollzogen ist, wird Elektra von orgiastischer Wut gepackt. Wie die Korybanten hört sie eine Musik erklingen:

sie kommt doch aus mir
heraus
ich weiß doch, daß sie alle warten,
weil ich den Reigen führen muß.

«Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle hinunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.»

Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins:
schweigen und tanzen!

Dann bricht sie tot zusammen.

Diese Gestalt ist im Laufe der Jahrtausende aus der Elektra des Äschylus geworden, die zu dem Geist des Vaters betete: «Erhalte mir das Herz bescheiden, rein die Hand.» Und dieser Charakter scheint Elektra in der neuesten Literatur bleiben zu wollen. Verhaeren und Zweig haben in ihrem Drama Helenas Heimkehr eine Elektra geschaffen, die der Gestalt Hofmannsthals an perverser Sinnlichkeit nichts nachgibt. Das Objekt ihrer ekelhaften Gelüste ist Helena; sie ermordet Pollux, den Bruder Helenas, weil dessen nicht weniger unnatürliche Begierden den ihrigen im Wege stehen.

Auch bei Hofmannsthals Klytämestra finden wir dieselbe Steigerung ins Grausige und Gräßliche. Aus der trotz ihrer Verbrechen großen und gewaltigen Gestalt bei Äschylus ist ein wollüstiges, feiges Weib geworden, das nicht einmal für nötig hält, ihre gräßliche Tat zu begründen. Die unablässige Angst vor dem Nahen des Rächers hat ihren Geist und ihre Seele zerrüttet. Auf körperliche Leiden deuten das gedunsene Gesicht und die geschwollenen Lider der Augen, die sie nur mit größter Anstrengung offen halten kann. Ihr fehlt das Labsal aller Seelen, Schlaf. Und wenn er ihr zuteil wird, stellen sich entsetzliche Träume ein:

«Nichts ist es, nicht einmal ein Alp und dennoch,
es ist so fürchterlich, daß meine Seele
sich wünscht, erhängt zu sein.»

Wider ihren Willen muß sie aussprechen, woran sie Tag
und Nacht denkt:

Da stand er, von dem
du immer redest, da stand er, und da
stand ich und dort Ägisth, und aus
den Augen die Blicke trafen sich.

Ihr Verstand ist zerrüttet. Sie merkt den gräßlichen Hohn ihrer Tochter nicht, auch nicht, als Elektra sie selbst als Opfer bezeichnet. Sie will von ihrer größten Feindin Hilfe gegen die Träume und bittet Elektra, Chrysothemis zu freundlichem Benehmen anzuhalten. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschwimmen ihr in eins. «Alles türmt sich ihr eins übers andere.» Das Gedächtnis schwindet, es fehlen die Worte, wenn sie sprechen will. Eben noch hat sie mit Grauen von dem Mord gesprochen, dann möchte sie zu Agamemnon zärtlich sein und weinen, «wie wenn zwei alte Freunde sich begegnen». Wie oft geistig kranke Menschen hat sie sich ganz dem Aberglauben ergeben. Sie trägt Ringe von geheimnisvoller Kraft und hat sich mit Amuletts behängt. Sie opfert täglich Tiere den Dämonen, die ihr die Träume senden und möchte jedes Tier, das kriecht und fliegt, zur Ader lassen, «denn jeder Dämon läßt von mir, sobald das rechte Blut geflossen ist».

In Elektras Schwester Chrysothemis hat Hofmannsthal eine neue Gestalt geschaffen. Sie leistet der Mutter Widerstand, wenn auch nur passiv. Während aus Elektra in ihrer Umgebung eine sittenlose Megäre wird, bricht Chrysothemis unter der Last zusammen:

Ich kann nicht sitzen und ins Dunkle starren
wie du. Ich hab's wie Feuer in der Brust,
es treibt mich immerfort herum im Haus,
in keiner Kammer leidet's mich, ich muß
von einer Schwelle auf die andre, ach!

Treppauf, treppab, mir ist, als rief' es mich,
 und komm' ich hin, so stiert ein leeres Zimmer
 mich an. Ich habe solche Angst, mir zittern
 die Knie bei Tag und Nacht, mir ist die Kehle
 wie zugeschnürt, ich kann nicht einmal weinen,
 wie Stein ist alles!

Das entsetzliche Leben zu Hause ist ihr unerträglich. Sie will sterben oder mit Elektra in ein Land fliehen, wo sie das Grausige vergessen kann. Sie haßt die Mutter und ersehnt den Bruder nicht weniger als Elektra, aber für diese ist Orest nur der Rächer, für Chrysothemis nur der Bruder. Als die Nachricht von seinem Tode kommt, hat Elektra keine Tränen, nur die Worte: «Nun muß es hier von uns geschehen.» Chrysothemis aber bricht in ergreifender Klage mit Schluchzen zusammen. Es ist menschlich schön und echt weiblich, daß sie den Klagen die Worte beifügt: «Ob er vor seinem Sterben nicht nach uns verlangte?»

Daß sie uns nichts, nicht einmal eine Locke,
 nicht eine kleine Locke mitgebracht!

Wie wenn wir gar nicht auf der Welt mehr wären,
 wir beiden Mädchen.

Trotz der rauhen Behandlung durch die Schwester ist sie in liebevoller Weise um sie besorgt. Der Aufforderung Elektras, mit ihr die Mutter zu ermorden, steht sie zuerst ganz verständnislos und sprachlos gegenüber; und als ihr die Absicht Elektras klar wird, hat sie nur die Frage: wie man nach solcher Tat weiter leben könnte!

Aber auch dieser echt weiblichen, lebenswürdigen, nur durch die Atmosphäre, in der sie lebt, und durch die Angst geistig gelähmten Gestalt hat Hofmannsthal einen pathologischen Zug beigegeben. Wenn Elektras Rachegefühl sich bis zur Raserei gesteigert hat, will Chrysothemis nichts von der Rache wissen, und ihr eigentliches Unglück ist nicht das Entsetzliche, was geschehen ist, nicht die schämliche Behandlung, sondern die unerfüllt gebliebene Sehnsucht nach dem «Weiberschicksal» und das Entbehren des sinnlichen Genusses. Das zieht sich wie ein leitendes Motiv durch ihre Reden:

. . . . Ich will nicht jede Nacht
bis an den Tod hier schlafen! Eh' ich sterbe,
will ich auch leben! Kinder will ich haben,
bevor mein Leib verwelkt, und wär's ein Bauer,
dem sie mich geben, Kinder will ich ihm
gebären und mit meinem Leib sie wärmen
in kalten Nächten, wenn der Sturm die Hütte
zusammenschüttelt.

Mit Neid sieht sie die schwangeren Frauen:

Ich will empfangen und gebären Kinder,
die nichts von diesem wissen.

In jener Verführungsszene flüchtet sie zwar vor den schamlosen Worten Elektras ein paar Schritte, aber bei der Schilderung der Freuden der Hochzeitsnacht «schließt sie die Augen» und hat nur die milde Antwort:

Nicht, Schwester, nicht,
Sprich nicht ein solches Wort in diesem Haus.

Den Goethischen Ausspruch: «Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke» kann man auch auf Sophokles und Hofmannsthal anwenden. Der deutsche Dichter ist durch und durch Romantiker. Er sucht krampfhaft das Kranke und Pathologische.

Nicht sowohl um die Handlung ist es Hofmannsthal zu tun — stellt er doch in seinen großen Tragödien alte, längst behandelte Stoffe dar —, sondern um die Schaffung von Szenen, die unsere Nerven aufreizen und aufpeitschen. — Gerade die empfindungsreichen, aber in ihrer Schlichtheit rührenden Szenen des Griechen hat er entfernt. Deshalb ist nicht sowohl der Inhalt die Ursache der Wirkung, als die Form. Die Form ist diesem Meister der Worte alles. Was wir an ihm bewundern, das ist der bis zur Virtuosität ausgebildete Stil, ein unerschöpflicher Reichtum des Ausdrucks für das Grausige und Entsetzliche nicht weniger als für das Anmutige und Zarte, eine große Fülle der Bilder und ein staunenswertes Vermögen, verblaßten Worten durch originelle Verbindung neues Leben einzuhauchen.

An Erfindungs- und Gestaltungskraft ist Hofmannsthals Elektra arm, aber sie bleibt das Meisterstück des psychischen Impressionismus.

Unsere Wanderung durch die Jahrtausende hat uns weit entfernt von dem Urbild der Elektra, das Äschylus geschaffen hat. Alle anderen Dichter sind an der Lösung des Problems gescheitert. Entweder gaben sie der Heldin einen Anteil an der Ermordung Klytämestras, der sich in Widerspruch setzte mit den von der Natur gebotenen Empfindungen einer Tochter der leiblichen Mutter gegenüber, oder sie bewahrten der Heldin den Charakter einer Tochter und setzten sich dadurch in Widerspruch nicht nur mit der Sage, sondern auch mit ihrem Charakter selbst. Wie immer triumphiert auch hier das Genie des Äschylus über seine Rivalen aller Zeiten; gerade so, wie er in seiner unergründlichen Weisheit auf eine innere Lösung des Orestproblems und dessen Entsühnung verzichtete, um die sich alle späteren Dichter und selbst der Genius Goethes vergeblich bemüht haben.

Die große Wirkung des Musikdramas von Hofmannsthal und Strauß war wohl die Ursache, daß auch in Frankreich im vergangenen Jahrzehnt Elektra zu neuem Leben erwachte. Poizats Übersetzung der Sophokleischen Tragödie errang Anfang des Jahres 1907 bei den Aufführungen des Théâtre-Français einen großen Erfolg, und eben diese Übersetzung wurde im Mai desselben Jahres auf afrikanischem Boden angesichts der antiken Ruinen von Timgad und Karthago unter rauschendem Beifall aufgeführt.

II.

Iphigenie.

Ebenso wie Elektra ist auch ihrer Schwester, der ältesten Tochter Agamemnons, ein reiches Nachleben durch die Jahrtausende in der Dichtung aller Kulturnationen zuteil geworden.

Iphigenie ist ursprünglich die Göttin Artemis, die auch den Beinamen Iphigenie führte. Einer ihrer Hauptkultorte war

Tauri, dieser Kultus war mit Menschenopfern verbunden. Später wurde Iphigenie in der Sage zur Tochter Agamemnons und Klytämestras. Als solche tritt sie zuerst in den Kyprien auf. Denn Homer kennt (Il. 9, 148 u. 287) als Töchter Agamemnons nur Chrysothemis, Laodike und Iphianassa. Auch Sophokles unterscheidet (Elektra v. 157) zwischen Iphianassa und Iphigenie. Erst Euripides identifiziert die beiden und kennt nur Iphigenie. Ihm verdankt sie das Nachleben durch die Jahrtausende, denn Äschylus und Sophokles haben wohl jeder eine Iphigenie geschrieben, doch sind diese Dramen nicht erhalten.

Die Euripideische Tragödie Iphigenie in Aulis ist in Pella in Makedonien gedichtet und erst 405 nach des Dichters Tode in Athen aufgeführt worden. Kurzsichtige Kritiker haben den Dichter wegen des Widerspruchs in dem Charakter der Heldin getadelt, die «lieber in Schande leben als bewundert sterben will» und die bald darauf freiwillig sich zum Opfer für das Vaterland darbietet. Aber diese Entwicklung aus einem zarten, mit allen Fasern ihres Herzens am Leben hängenden Kinde zu einer reifen, kühn entschlossenen, das Leben freiwillig opfernden Jungfrau, ist gerade das Thema der Tragödie. Daß diese Wandlung genügend begründet ist, wird eine kurze Wiedergabe des Inhalts erweisen.

Man muß freilich, wie oft bei Euripides, mit in den Kauf nehmen, daß der Dichter gegen den Seherspruch, von dem doch alles abhängt, polemisiert. Aber es kommt doch nicht darauf an, wie der Dichter über die Seher und ihre Aussprüche urteilt, sondern ob das Heer, bei dem die letzte Entscheidung liegt, daran glaubt.

Das Orakel, das Kalchas den Atriden und Odysseus verkündet hat, lautet: nicht früher wird die durch ungünstige Winde in Aulis zurückgehaltene griechische Flotte die Segel lichten können, als bis Agamemnon seine älteste Tochter Iphigenie der Göttin Artemis geopfert hat. Nach einem heftigen Kampfe zwischen der Liebe zu seinem Kinde, der Herrschsucht und Vaterlandsliebe läßt Agamemnon sich überreden, Mutter und Tochter unter der Vorspiegelung einer Heirat Achills und Iphigeniens in das Lager zu rufen. Zwar widerruft er den Befehl

alsbald, aber es ist zu spät. Klytämestra erscheint mit Iphigenie und dem kleinen Orest im Lager; die Mutter voller Stolz und Freude, Iphigenie, ein liebliches Kind, dessen liebevolle oft heitere Worte durch den Gegensatz zu den düsteren und schwermütigen Antworten des Vaters rühren. Zu ihrer größten Verwunderung verlangt Agamemnon von seiner Gattin, sobald sie allein sind, sofort nach Hause zurückzukehren. Sie weigert sich, dem Gatten zu gehorchen, weil es ihre Pflicht sei, bei der Heirat der Tochter zugegen zu sein. Noch unbegreiflicher ist ihr Achill, den sie als Eidam begrüßt, und der diese Ehre ablehnt. Als der Diener, der den letzten Brief Agamemnons nach Argos bringen sollte, den wahren Sachverhalt mitteilt, fällt Klytämestra vor Achill zu Füßen und bittet ihn flehentlich, ihr Kind vor dem eigenen Vater zu schützen. Der Held beruhigt sie durch die Erklärung, daß kein Atride wagen solle, an das Mädchen, das man einmal seine Braut genannt habe, Hand anzulegen. Doch bevor es dazu kommt, will Klytämestra noch einmal versuchen, Agamemnons Herz zu rühren. Ihre Bitten steigern sich bis zur Drohung mit der Rache nach seiner Rückkehr. Von Todesangst erfüllt, kniet Iphigenie mit dem kleinen Bruder vor Agamemnon nieder. Das zarte Kind hat nur den einen Gedanken, das Grauen vor dem Tode: «nichts Süßeres gibt es als der Sonne Licht . . . Besser in Schande leben als bewundert sterben.» Doch Agamemnon kann nicht mehr zurück. Das Heer ist von der Forderung des Orakels unterrichtet. Es würde Agamemnon und die Seinen vernichten, wenn er sich ihr widersetzte. Und Agamemnon kennt seine Tochter und weiß sie zu einer höheren Auffassung zu erziehen: «Dein Vaterland will deinen Tod . . . Die Griechen frei zu machen, Kind, die Frauen Griechenlands, was an uns ist, vor räuberischen Barbaren zu schützen — das ist deine Pflicht und meine». Nun erscheint Achill, der Retter. Wenn auch seine eigenen Myrmidonen die Opferung Iphigeniens verlangten, sich gegen ihn empörten und ihn beinahe gesteinigt hätten, er will Iphigenie allein gegen das ganze Heer verteidigen. In dieser furchtbaren Stunde, wo das Schicksal des eigenen Volkes in Iphigeniens Hand gelegt wird, fällt alles Kleinliche und

Kindliche von ihr ab, der edle Kern und die Größe ihrer Seele treten hervor, und ein einziger Augenblick macht sie zu einem reifen und großen Menschen. Die hohen Worte des Vaters haben einen unauslöschlichen Eindruck auf sie gemacht; nun will der größte Held Griechenlands um ihretwillen das Leben wagen. Er ist mehr wert als hunderttausend Weiber! So faßt sie den großen Entschluß freiwillig für das Vaterland zu sterben: «Ich gebe Griechenland mein Blut. Man schlachte mich, man schleife Trojas Veste! Das soll mein Denkmal sein auf ewige Tage, das sei mir Hochzeit, Kind, Unsterblichkeit.» Durch diesen hochherzigen Entschluß hat Iphigenie das Herz Achills gewonnen. Die ihm ohne sein Wissen zur Braut bestimmt war, möchte er nun als Gattin heimführen. Sollte sie noch am Altar den Entschluß bereuen, will er sie dem Tode entreißen. Nach einem tiefergreifenden Abschied von Mutter und Bruder begibt sich Iphigenie zum Opferaltar. Der Schluß, der sicher nicht von Euripides herrührt, berichtet über die Geschehnisse beim Opfer: das plötzliche Entschwinden Iphigeniens, an deren Stelle sich eine Hirschkuh einfindet.

Von den römischen Dichtern hat Ennius eine Iphigenie in Aulis geschrieben; von ihr sind nur Fragmente erhalten. Unter den neueren Dichtern kommt für uns zuerst Racine in Betracht.

Racine glaubt sich in seiner *Iphigénie en Aulide* (1674) nur wenig von Euripides entfernt zu haben, aber nach dem, was wir früher erörtert haben, mußte eine französische Tragödie zur Zeit Ludwigs XIV. etwas ganz anders werden als ein griechisches Drama. Achill wird zum schmachtenden Liebhaber Iphigeniens. Er ist ganz der galante Kavalier seiner Zeit, dem es weniger darum zu tun ist, sich selbst als die betrogene Geliebte zu rächen. Um zur Liebe die Kabale hinzuzufügen, hat der Dichter die neue Gestalt der Eriphile¹⁾ erfunden,

¹⁾ Eriphile ist eine Tochter Helenas und des Theseus. Racine beruft sich auf Pausanias (II, 2, 6), wo allerdings nur steht, daß Helena vor ihrer Vermählung mit Menelaus eine Tochter geboren und diese Klytämestra übergeben hat und daß nach der Angabe von Stesichorus, Euphorion von Chalkis und Alexander von Pleuron der Vater dieses Kindes Theseus gewesen ist.

der Intrigantin, die zugleich von heißer Liebe zu Achill entflammt ist. Sie hintertreibt aus Eifersucht Iphigeniens und der Mutter Flucht, indem sie deren Absicht an Kalchas verrät. Es ist sehr bezeichnend für den Charakter der französischen Tragödie, wie der Dichter die Einführung dieser neuen Gestalt begründet. «Ich brauchte nun», sagt er, «die Bühne nicht mit dem Blut einer so tugendhaften und liebenswürdigen Person, wie ich Iphigenie darstellen mußte, zu besudeln.» Eriphile nämlich, die früher ebenfalls Iphigenie hieß, war, wie sich am Schluß herausstellt, vom Orakel als Opfer bezeichnet, nicht Iphigenie. Die böse Intrigantin muß also sterben, allerdings nicht den Opfertod, denn das gehört sich nicht für ein französisches Drama, vielmehr nimmt sie sich selbst das Leben¹⁾.

Iphigenie ist, wie der Dichter es gewollt hat, tugendhaft und liebenswürdig, aber von den herrlichen Eigenschaften der Euripideischen Iphigenie, von ihrer Wandlung, ihrem freiwilligen Opfertode für das Vaterland hat sie nichts geerbt. Ihre Tugend besteht in dem Gehorsam gegenüber dem Vater. Als der geliebte Achill sie zwingen will, dem Vater ungehorsam zu sein, droht sie mit Selbstmord und fügt hinzu: «dadurch würde mein guter Ruf leiden.»

Racines Drama wurde in Deutschland zuerst durch Gottscheds im Jahre 1732 gedruckte Übersetzung bekannt. Er hat, wie er selber in der Vorrede sagt, den Zuschauern zu Gefallen am Schluß eine Szene hinzugefügt, «in der Achill Iphigenie gleichsam im Triumph wiederbringt». Klytämestra bedankt sich mit den Worten: «Mein Prinz, empfaß die Hand und freue dich mit mir.»

Die Gestalt, die Le Blanc du Rouillet dem Stoff gab, ist in Deutschland wohl am bekanntesten geworden, weil Gluck seiner Oper Iphigenie in Aulis dieses Drama zugrunde

¹⁾ Dasselbe Motiv hat Ulrich Rudolf Schmidt in seinem dramatischen Gedicht Iphigenie in Aulis (Jena 1867) wieder aufgenommen. Auch hier gibt es zwei Iphigenien, neben der Tochter Agamemnons eine Tochter des Erziehers Achills, Phoenix. Diese will für ihre Namensschwester sterben, aber die Tochter Agamemnons nimmt das Opfer nicht an und geht freiwillig in den Tod.

legte (1774). Roullet entlehnt vieles von Racine, doch hat er die von diesem erfundene Eriphile ganz beseitigt und ein neues Motiv sich erdacht, das Gerücht von der Untreue Achills, dies Motiv aber gleich darauf wieder fallen lassen. Obgleich Achill die Geliebte zu schützen bereit ist, und obgleich Agamemnon plötzlich seinen Entschluß ändert und Iphigenie nach Mykenä zurücksenden will, erklärt diese, sich freiwillig für das Vaterland opfern zu wollen. Aber Artemis begnügt sich mit dem Entschluß Iphigeniens und gibt der Flotte günstigen Wind zur Fahrt nach Troja. Der Verbindung der beiden Liebenden Iphigenie und Achill steht nichts mehr in Wege. Richard Wagner hat in seiner Bearbeitung diesen Schluß geändert und ihn wieder der ursprünglichen Sage angeglichen¹⁾. «Das Gedicht selbst suchte ich durch Fernhaltung alles dessen, was dem französischen Geschmack gemäß das Verhältnis des Achilles zu Iphigenie zu einer süßlichen Leidenschaft stempelte, namentlich aber durch die vollständige Umänderung des Schlusses mit der unerläßlichen «Mariage» soweit als möglich mit dem gleichnamigen Stück des Euripides in Übereinstimmung zu setzen.»

Außer Schillers freier Übersetzung des Euripideischen Dramas nach der lateinischen Übersetzung von Josua Barnes (1690) und der französischen von Brumoy (1785) gibt es noch vier dramatische Bearbeitungen des Stoffes in der neueren Zeit.

Was Konrad Levezow in seiner sehr breit angelegten und weitschweifigen Tragödie Iphigenia in Aulis (1805) an der Handlung geändert hat, ist nicht gerade eine Verbesserung zu nennen. Achill ist mit Iphigenie verlobt; er sendet Automedon nach Argos, um zu verhüten, daß sie der Aufforderung des Vaters, nach Aulis zu kommen, folge; doch dieser wird von Odysseus und Diomedes, die jene Aufforderung überbringen sollen, ermordet. Der Entschluß Iphigeniens zum freiwilligen Opfertod wird herbeigeführt durch eine Rede des Sehers Kalchas, der ihr ewigen Ruhm als Retterin des Vaterlandes prophezeit. Sie selbst bewegt dann Achill, der zu ihrer Befreiung entschlossen ist, sich dem Willen der Götter zu fügen.

¹⁾ S. R. Wagners sämtliche Schriften, Volksausgabe, Bd. 14, S. 162.

Sogar Klytämestra sinkt am Schluß «unwillkürlich» an Agamemnons Brust und gibt sich zufrieden.

Platens Entwurf einer Tragödie Iphigenie in Aulis, der nur bis zur zweiten Szene gediehen ist, stammt aus dem Jahre 1827. Die Gestalt Achills wurde ganz gestrichen. Die Vermählung Iphigeniens und Achills wird wirklich geplant und Iphigenie deshalb mit ihrer Mutter nach Aulis beordert. Erst nach ihrer Ankunft soll der Spruch des Orakels verkündet werden. Der Dichter wollte das Hauptgewicht auf die Entwicklung der Charaktere Agamemnons und Iphigeniens legen, und zwar im entgegengesetzten Sinne: Agamemnon wird ganz liebender Vater, der lieber die Eroberung Trojas aufgeben will, als sein Kind opfern. Iphigenie sollte den Charakter bewahren, den ihr Euripides verliehen hat.

In F. Bickings Drama Iphigenie in Aulis (1862) verlobt sich Achill mit Iphigenie, bevor Kalchas das Orakel verkündet. Agamemnon hält dieses Orakel für eine Erfindung des Priesters und läßt ihn gefangennehmen, worauf das Heer sich empört.

Der jüngste Bearbeiter des Stoffes T. A. Burghardt hat in seinem Schauspiel Iphigenie in Aulis (1865) die Heldin auf eine sehr hohe, fast übermenschliche Stufe gestellt. Sie sollte sich durch den großen Entschluß das Recht auf Errettung durch die Göttin erwerben. Deshalb muß dieser Entschluß als ganz unbeeinflusst erscheinen. Nicht sie wird zu dem Opfertod überredet, sondern sie selbst überredet den Vater und zugleich Achill, der in der Heldenjungfrau sein eigenes Empfinden wiederfindet und, obgleich er von großer Liebe zu ihr ergriffen ist, ihr nicht widerspricht. Der tatenlose Achill, der zuletzt auf ein Wunder hofft, will wenig glaubhaft erscheinen. Bei der Opferung Iphigeniens kommt er zu spät. Kalchas meldet ihre wunderbare Errettung und Entführung.

Auch die uns Deutschen noch mehr vertraute Gestalt der Iphigenie in Taurien geht auf Euripides zurück. Diese späteren Schicksale seiner Heldin hatte er schon kurz vor dem Jahre 412 dargestellt. Im Tempel der Artemis in Tauri finden

wir Iphigenie als Priesterin wieder. Sie hat die traurige Pflicht, der sie sich nur mit Widerstreben unterzieht, die gefangenen Fremden dem Opfertode zu weihen. Ihre Gedanken weilen in der Heimat; sie leidet so schwer unter der Verbannung, daß sie deren Urheber Helena und Menelaus herbeiwünscht, um an ihnen Rache nehmen zu können. Sie fordert die dienenden Mädchen, gefangene Griechinnen, auf, ihrem Bruder Orestes Todesspenden zu weihen; denn sie muß einen bösen Traum der vergangenen Nacht auf seinen Tod deuten. Und doch ist Orest ganz in ihrer Nähe. Er ist an demselben Morgen mit Pylades in Tauri gelandet, um das Bild der Artemis aus dem Tempel zu rauben und nach Athen zu bringen, wofür Apollo ihm Entsühnung von dem Morde der Mutter verheißen hat. Der Dichter hat die attische Überlieferung, wie sie Äschylus gibt, umgeändert. Nicht alle Erinyen haben sich mit dem freisprechenden Urteil des Areopags zufriedengegeben; ein Teil von ihnen hat die Verfolgung Orests fortgesetzt. In einem Wahnsinnsanfall hat Orest eine Herde Rinder, die er für Erinyen hielt, angegriffen und ist darauf nebst Pylades von den Hirten nach heftigem Kampfe gefangen worden. Sie werden vor die Priesterin gebracht. Auf ihre Fragen erfährt Iphigenie, daß Troja gefallen, Agamemnon von Klytämestra und diese wiederum von Orest getötet worden sei, daß Orest und Elektra leben. Aber seinen Namen zu nennen, weigert sich Orest, weil die Taurier nicht erfahren sollen, wen sie getötet haben. Einen Barbaren zu betrügen, hält Iphigenie als Griechin für ihr gutes Recht. Deshalb will sie einem der beiden Jünglinge zur Flucht verhelfen, wenn er eine Botschaft an Orest in die Heimat überbrächte. Bewundernswert ist die tragische Ironie, die der Dichter hier geschaffen hat: «Iphigenie hält ihren Bruder für tot und hat ihn vor sich; sie erfährt, daß er lebt, und er steht als ein zum Tode bestimmter Fremdling vor ihr; sie hört seine Sehnsucht nach der Schwester und beklagt ihn, daß diese fern sei, während sie vor ihm steht». Nach einem edlen Wettstreit der beiden Fremden, wer dem anderen das Leben erhalten soll, wird Pylades dazu bestimmt, den Brief in die Heimat zu bringen. Die Sorge, daß dieser bei einem Schiffbruch

verlorengehen könne, veranlaßt Iphigenie, den Inhalt des Briefes mitzuteilen, daß sie in Taurien weile und sehnsüchtig nach der Heimkehr begehre. So erfahren die Jünglinge zu ihrem Erstaunen, wer vor ihnen steht. Nachdem Orest durch Erinnerungen an die Kindheit jeden Zweifel gehoben hat, folgt der laute Jubel der Geschwister, der sich bald in tiefe Trauer verwandelt, da die Schwester gezwungen ist, Orest dem Tode zu weihen. Man beschließt, durch List und Betrug sich zu retten. Iphigenie erklärt dem Könige, daß das Bild der Artemis sich umgedreht und die Augen geschlossen habe, weil die Fremden durch Muttermord befleckt wären, deshalb müßten das Bild und die Fremden am Meeresufer entsühnt werden, und niemand, selbst der König nicht, dürfe dem Zuge nahen. Die List gelingt; Orest trägt Iphigenie und das Bild auf sein Schiff. Das Drama könnte hier schließen, aber der athenische Dichter wollte die Sage mit einem bestimmten attischen Kult der Artemis in Verbindung bringen oder vielmehr diesem Zusammenhang die dichterische Weihe geben. Deshalb mußte ein widriger Wind das Schiff ans Land treiben und Athene erscheinen, die dem König befiehlt, die Griechen unversehrt fahren zu lassen, und Orest, das Bild nach Halae in Attika zu bringen; Iphigenie solle in Brauron als Priesterin der Artemis bleiben. In Halae befand sich ein Tempel der Artemis Tauropolos, in Brauron wurde sie unter den Namen Iphigenie verehrt; auch zeigte man hier das Grab Iphigeniens.

Der verlorengegangenen Dramen von Sophokles und Polyeidios tun wir hier Erwähnung, weil sie für Tragödien späterer Zeit von Bedeutung geworden sind. Das Sophokleische Drama, *Chryses* betitelt, hatte wahrscheinlich folgenden Inhalt (vgl. Hygin, Fabel 120 und 121): Die Geschwister gelangen auf der Heimreise zu der Insel Sminthe, wo König Chryses, ein Sohn Agamemnons und der Chryseis, herrscht; König Thoas verfolgt sie, holt sie ein, wird jedoch von Orest und Chryses, die sich als Brüder erkennen, getötet. Über das Drama des Polyeidios berichtet Aristoteles (Poetik, Kap. 16), und zwar über den Anagnorismos: In dem Augenblick, da Orest von Iphigenie geopfert werden soll, ruft er aus, er habe dasselbe Schicksal wie einst seine Schwester.

Von den Bearbeitungen der Römer ist die des Dichters Ennius bis auf wenige Bruchstücke verloren, die von Pacuvius lehnte sich an die obenerwähnte Sophokleische Tragödie *Chryses* an, wie auch ihr gleichnamiger Titel verrät. Neu ist an dem edelmütigen Wettstreit der beiden Freunde, daß sich beide für Orest ausgeben und miteinander sterben wollen, wenn sie nicht füreinander sterben können. Die Lösung und Rettung bringt Chryseis, die bisher Apollo für den Vater ihres Sohnes Chryses ausgegeben hat und sich nun zur Wahrheit bekennt: Agamemnon ist der Vater des Chryses, dieser und Orest sind also Stiefbrüder.

Unter den Dichtern Frankreichs hat zuerst Racine den Stoff bearbeitet. Es handelt sich aber nur um einen prosaischen Entwurf des ersten Aktes. Um ein Liebespaar in das Drama einführen zu können, erdichtete Racine einen Sohn des Königs, der Iphigenie liebt, wobei er jedoch bei seinem Vater, der Iphigeniens Herkunft nicht kennt, auf scharfen Widerspruch stößt. Eben deshalb weist auch Iphigenie die Werbung zurück. Der junge Fürst hat zwei Griechen (Orest und Pylades) gefangen genommen, nachdem er sie vor der Wut des Volkes gerettet; er drückt Iphigenie sein Bedauern aus, daß sie nun gleichsam durch seine Schuld zu der Opferung zweier Landsleute gezwungen sei. Der König beharrt auf dem Befehl, trotz der Bitten des Sohnes, und fleht die Göttin an, sie möchte die Neigung seines Sohnes auf einen würdigeren Gegenstand als auf eine griechische Sklavin lenken.

Wie sehr der Stoff in den folgenden Zeiten bis zur Iphigenie Goethes französische und deutsche Dichter angeregt hat, wird eine kurze Inhaltsangabe der Dramen ergeben:

Lagrange, *Oreste et Pylade* (Paris 1699). Thoas, der Herrscher von Tauri, hat die Regierung nicht durch Erbfolge erhalten, sondern ist von seinem Vorgänger als Verlobter seiner Tochter Thomiris zum Könige ernannt worden. Er verschmäht jedoch seine Braut, weil er sich in eine plötzlich auf wunderbare Weise im Tempel der Diana erschienene Priesterin, Iphigenie, verliebt hat, die auch nach langer Weigerung seine Werbung annimmt. Orest und Pylades haben auf ihrer Fahrt

nach Taurien Schiffbruch gelitten, sind aber getrennt worden. Pylades wird halbtot an die Küste Tauriens geworfen und von Iphigenie aufgefunden. Thoas will Pylades opfern, weil er ihn für Orest hält, vor dem er durch ein Orakel gewarnt worden ist. Iphigenie, die durch Pylades einen Brief nach Hellas senden möchte, rettet ihn jedoch durch die Angabe, daß Diana das Opfer eines Mannes verschmäht, den Neptun gerettet hat. Pylades weiß seinen Dank nicht besser zu entrichten, als daß er sich in die Priesterin verliebt, die auch seine Liebeserklärung nicht von sich weist. Unterdes ist auch Orest angekommen; er wird vor Iphigenie gebracht, die bereit ist, ihn zu opfern, weil sie von ihm erfahren hat, daß er der Mörder ihrer Mutter ist. Nun läßt Thoas die beiden Jünglinge vor sich bringen, um festzustellen, wer von ihnen Orest ist; doch gelingt ihm das nicht, weil jeder der beiden für den anderen sterben will und sich deshalb für Orest ausgibt. Iphigeniens Neigung für Pylades verwandelt sich in Haß, als sie sieht, daß er der Freund des Mörders ihrer Mutter ist. Nun soll Orest auf jeden Fall sterben. Pylades jedoch warnt Iphigenie davor einen Abkömmling der Götter zu töten, Orest wäre es, der vor ihr stünde. Hierdurch wird die Wiedererkennung herbeigeführt. Die Flucht der Geschwister und des Pylades wird mit Hilfe der Thomiris vorbereitet. Diese soll auf Befehl des Thoas zu den Massageten gebracht werden, um deren König zu heiraten. An ihrer Stelle begibt sich Iphigenie, mit dem Bilde Dianas tief verschleiert, auf das Schiff. Thoas verfolgt zwar die Fliehenden, wird aber von Orest getötet. Thomiris wird nun Königin der Taurier.

Joh. Elias Schlegels *Orest und Pylades* ist der erste Versuch eines Deutschen, ein deutsches Drama zu schaffen in unmittelbarer Nachahmung der Antike (in gereimten Alexandrinern); es wurde 1739 in Leipzig aufgeführt. Eine recht verworrene Schülerarbeit des 18jährigen Portensers! Wie im Sophokleischen *Chryses* wird Thoas tödlich verwundet, und wie bei Lagrange gibt sich Pylades für Orest aus. Der Schluß, wo Taurier und Griechen einen Freundschaftsbund schließen, erinnert an den Schluß des Goethischen Dramas.

Das 1747 in Liegnitz erschienene Trauerspiel *Pylades und Orestes* oder *Denkmal der Freundschaft* von Christoph Friedrich von Derschau ist von Lagrange abhängig, wenn auch der Dichter erklärt, «dies Drama anfänglich nicht gekannt zu haben». Was er selbst ersonnen hat, ist meist ganz unwahrscheinlich, ja abgeschmackt. Troas — so heißt bei ihm Thoas — haßt Orest, weil er Ägisth, der hier als Bruder des Troas erscheint, ermordet hat. Er selbst hat seinen Vorgänger Unkam umgebracht und ebenso dessen Töchter bis auf die jüngste, Tomire, die er als seine eigene Tochter auferzogen hat. Davon hat jedoch sein Volk nichts erfahren, erst am Schluß des Dramas wird es durch einen Greis davon unterrichtet. Von den geographischen Verhältnissen hat Derschau sonderbare Vorstellungen. Pylades, König von Phocis, hält sich schon lange in Taurica, wie der Dichter das Land nennt, auf; er hat Taurica durch einen Sieg gerettet und soll dafür die Hand der vermeintlichen Tochter des Troas, Tomire, erhalten. Aber diese will er nur annehmen, wenn Orest, der unterdes auch in Taurica angekommen ist und als Mörder Ägisths sterben soll, befreit wird. Iphigenie, die eine im Drama nebensächliche Rolle spielt, erfährt durch die Götter, daß Orest noch heute sterben muß, wenn nicht ein gekröntes Haupt statt seiner «den Altar blutig färbe». Das bezieht Pylades auf sich, und so kommt es zu demselben edlen Wettstreit wie bei Lagrange, da auch Pylades sich für Orest ausgibt, nur daß Troas, um sicher zu gehen, beide zu töten befiehlt. Damit steht im Widerspruch, daß er bald darauf Pylades oder vielmehr dem, den er bisher für Pylades gehalten hat, die Flucht gestatten will. Aber dieser weigert sich: kann er nicht für Orest, so will er mit Orest sterben. Schon soll die Opferung der beiden Freunde vor sich gehen, da wird das Volk durch den greisen Hermes über die Schandtaten des Troas aufgeklärt; es kommt zu einem Aufstand, bei dem Orest Troas ermordet. Bemerkenswert bei diesem geringwertigen Werke ist nur, daß Orest sich wie bei Goethe (und zwar zweimal) in einer Vision in die Unterwelt versetzt glaubt.

In der Haupthandlung ähnlich wie bei Lagrange verläuft das Drama *Iphigénie en Tauride* von Guimond de La Touche,

das im Jahre 1757 zuerst aufgeführt wurde. Auch hier haben die beiden Freunde Schiffbruch gelitten. Orest wird am Fuße des Tempels erschöpft aufgefunden, Pylades gefangen genommen und vor Thoas geschleppt. Iphigenie erfährt von Pylades nur so viel, daß ihre Mutter von Orest ermordet worden und daß dieser auf der Flucht umgekommen ist. Auch hier kommt es zu dem edlen Wettstreit, Pylades wird entlassen, kehrt aber heimlich zurück und tötet Thoas am Altar, als dieser gerade im Begriff ist, Orest zu opfern.

In demselben Jahre, in dem Goethe seine Iphigenie in Weimar aufführte (1779), brachte Gluck seine Oper Iphigénie en Tauride auf die Pariser Bühne. Der Text war der Tragödie gleichen Namens von François Guillard oder Guichard entnommen, der sich stark an das Werk von Guimond de la Touche anlehnt.

Guillards Drama verdient deshalb besondere Hervorhebung, weil in ihm der ἀναγνωρισμός in derselben Weise durchgeführt wird, wie ihn Aristoteles an Polyeidon rühmt. Schon hat Iphigenie das Messer gezückt, um Orest zu opfern, da entringt sich ihm die schmerzliche Klage: «So starbst auch du in Aulis, Iphigenie, meine Schwester». Nun weigert sich Iphigenie, den eigenen Bruder zu töten, worauf Thoas den Tod beider befiehlt. Doch schon dringt Pylades, der von Iphigenie freigelassen worden war, um einen Brief an Elektra zu überbringen, mit griechischen Kriegerern in den Tempel. Thoas fällt und Artemis, die selbst erscheint, bestimmt, daß ihr Bild nach Griechenland gebracht werden soll, und daß Orest entschuldigt sei.

Die griechische Tragödie hat die innere Entschuldigung des Orest nicht dargestellt. Äschylus begnügte sich mit seiner Freisprechung durch den Areopag. Euripides ließ zwar einen Teil der Erinyen sich gegen diese Freisprechung auflehnen, womit der Dichter wohl andeuten wollte, daß ein Richterspruch den Angeklagten nicht von den Qualen des Gewissens befreie, aber es bleibt zuletzt doch bei der äußeren Entschuldigung, der Bestrafung Orests durch den Auftrag, das Bild der taurischen Diana nach Griechenland zu bringen. Auch die Dichter der

neueren Zeit wissen nichts von einer inneren Entsühnung. Erst Goethe faßte den schönen Gedanken: Nicht das Bild der Schwester Apollos, sondern die eigene Schwester soll Orest durch ihre reine Menschlichkeit, den Adel ihrer Seele und ihre verzeihende Liebe von seinem Wahne befreien. Das war, so meinte Goethe, der tiefere Sinn des Orakels, das Orest nach Tauris sandte, anscheinend, um dort das Bild der Artemis zu holen, in Wirklichkeit, damit Orest Befreiung fände von den Erinyen, durch die, die allein berechtigt ist, ihn loszusprechen oder zu verdammen. Iphigenie ist die Tochter Agamemnons und Klytämestras. Sie muß also die Tat Orests zugleich billigen und zugleich rächen, eines von beiden ist nur möglich. Sie zweifelt nicht an der Pflicht Orests, die Rache auszuführen, wie ihre Worte «Das holde Kind, bestimmt des Vaters Rächer dereinst zu sein,» beweisen, und sie begnadigt den Mörder Klytämestras.

Das Unrecht, das dieser damit geschieht, wird dadurch gesühnt, daß auch ihre Tat vergeben wird. Daher die Vision Orests, in der er Vater und Mutter versöhnt sieht:

Bist du's, mein Vater?
 Und führst die Mutter vertraut mit dir?
 Darf Klytämnestra die Hand dir reichen,
 So darf Orest auch zu ihr treten
 Und darf ihr sagen: Sieh deinen Sohn!

Ein Wunder bleibt diese Heilung Orests: «Von dir berührt, war ich geheilt» trotzdem, das Problem ist unlösbar. Für einen Menschen, der gezwungen wird, seine eigene Mutter zu ermorden, bleibt nur eine Lösung, der Tod.

Goethe hatte an sich selbst den veredelnden und beseligenden Einfluß einer edlen Frau aufs tiefste empfunden. Durch die Hoheit und den Seelenadel der geliebten Frau von Stein wird der freiheitsdürstende, maßlos leidenschaftliche Jüngling zum reifen Mann erzogen, und wie sein Orest von Fluch und Wahnsinn, von dem sündhaften Begehren und dem Wahn, durch unerlaubte Liebe glücklich zu werden, geheilt. Aus der geliebten Frau wird die geliebte Schwester. So ergriff ihn das

Verlangen, in den Idealgestalten Iphigenie und Orest mit der erhebenden und gesteigerten Kraft der dichterischen Phantasie den heilenden und rettenden Einfluß eines edlen Weibes auf ihren Bruder darzustellen. Auch hier bleibt er seiner Lehre getreu, um derentwillen er sich einen «Befreier» genannt hat, daß «der Dichter von innen heraus wirken müsse, indem er, er gebärde sich, wie er will, immer nur sein Individuum zutage fördern wird». Iphigenie und Orest sind gar nicht Griechen. Es ist Goethe selbst, der in ihnen spricht und handelt, es ist das in seiner Seele lebende Ideal, das uns in ihnen entgegentritt. Freilich glaubte er sich nicht von den Griechen zu entfernen. Zu seiner Zeit hatte man eine Anschauung von dem Griechentum, die fast an abgöttische Verehrung grenzte. Bei ihnen glaubte man das Ideal der Zeit, die Humanität, die edle reine Menschlichkeit verwirklicht zu finden. Wo man sie nicht fand, wie gerade in der Euripideischen Iphigenie in Taurien, da zog Goethe den merkwürdigen Schluß, daß er die Griechen besser verstände als Euripides. Nicht wie die Euripideischen Gestalten sollten die seinigen handeln, sondern wie der Sophokleische Neoptolemus im Philoctet. Wenn die Geschwister bei Euripides durch List und Betrug, wie es den Griechen dem Barbaren gegenüber erlaubt schien, ihr Ziel zu erreichen suchten, tönt uns bei Goethe das schöne Wort Orests entgegen: «Zwischen uns sei Wahrheit». Iphigenie, vor die entsetzliche Wahl gestellt, den Bruder und sich selbst zu vernichten, oder den Mann, der ihr ein zweiter Vater war, zu betrügen, ver-rät, weil ihre hohe Seele nicht anders handeln kann, den geplanten Betrug dem Könige, rettet aber gerade dadurch den Bruder und erreicht die vielersehnte Heimkehr.

Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt, und reines kindliches Vertrauen
Zu einem edlen Manne wird belohnt.

Der bei solcher Idealisierung naheliegenden Gefahr, in Iphigenie eine Heilige, eine überirdische, über allen menschlichen Gebrechen stehende Gestalt darzustellen, ist der Dichter weise

entgangen. Sie ist kein Schatten, den der Wahn erzeugte. Daß sie an den Göttern verzweifelt, das verstehen wir, und daß sie, um das Leben des Bruders zu retten, zuerst dem Boten des Königs die Unwahrheit sagt, darum lieben wir sie. Aber der Seelenkampf endigt mit einem herrlichen Siege: «Rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele.»

Um das möglich zu machen, mußte auch der Barbar der griechischen und neueren Dramen zu einem so edlen Manne werden, daß Iphigenie zu ihm sagen darf: «Verdirb uns, wenn du darfst.» Goethe läßt wie Lagrange Thoas um die Neigung Iphigeniens werben, aber nicht wie jener, um ein Liebespaar in das Drama einzuführen, sondern weil man nach einem anderen Worte Goethes «an der Braut, die der Mann sich erwählt, am besten erkennt, welches Geistes er ist», und um in uns von vornherein die Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang des Dramas zu erwecken.

Von einem solchen Manne wird man kaum glauben, daß er der geliebten Jungfrau befiehlt Menschen zu opfern. Ist dieser Befehl aber nur der Ausdruck eines augenblicklichen Zornes, dann verliert der tragische Konflikt Iphigeniens seine Schärfe. Das ist einer der Züge, wo «die reine Menschlichkeit» der handelnden Personen in unlösbarem Widerspruch steht mit der Kulturstufe der Zeit. Das gab Goethe selbst zu, indem er später das Drama «verteufelt human» nannte. Mag man nun manches in dem Drama ungriechisch und manches undeutsch nennen, die Grundidee bleibt für alle Zeiten und alle Menschen gültig; es ist die Idee des Sieges der Wahrheit und der Menschlichkeit, deren Stimme, wie Iphigenie sagt, «jeder hört, geboren unter jedem Himmel, dem des Lebens Quelle durch den Busen rein und ungehindert fließt». Schon deshalb ist Goethes Heldin die Krone aller Iphigenien.

Das Goethische Drama ist natürlich den modernen Vorgängern gegenüber ganz selbständig. Vielleicht geht die Werbung des Königs um Iphigenie auf Lagrange zurück, und sicher hat er die falsche Form «Tauris» einem der französischen Dramen entnommen. Aber was soll das besagen, wenn man zur Begründung der Abhängigkeit darauf hinweist, daß auch bei Crébillon,

in Racines Iphigenie in Aulis und in Lemerciers Agamemnon sich ein Arkas¹⁾ findet, daß das Schwert Agamemnons schon bei Gotter vorkommt, und daß auch Derschaus Orest die Wahrheit über seinen Namen und seine Abstammung sagt und sich ebenfalls in die Unterwelt versetzt glaubt? Als wenn Goethe nicht soviel Phantasie gehabt hätte, um derartiges zu erfinden. Von einer allmählichen Entwicklung des Charakters Iphigeniens von Euripides über die neueren Dichter bis zu Goethe kann man nicht sprechen. Was wir als groß und herrlich an seiner Iphigenie bewundern, hat er selbst geschaffen. Es sind seine eigenen großen Gedanken und sein reines Herz.

¹⁾ Arkas ist ein beliebter Name für den Vertrauten eines Helden, so auch in Thomsons Agamemnon, in Sivrys Ajax und in dem Singspiel: Die unglückliche Liebe des Achill und der Polyxena (1692).

Kapitel III.

Alkestis.

Es war einmal ein junger König, der lebte herrlich und in Freuden und war beliebt bei den Göttern und den Menschen. Er hatte auch eine sehr schöne und treue Gemahlin. Doch das Schicksal bestimmte ihm einen frühzeitigen Tod. Nur dann sollte er ein hohes Alter erreichen, wenn ein anderer sich bereit erklärte, für ihn zu sterben. Als nun alle Freunde ihn im Stiche ließen, auch die hochbetagten Eltern sich weigerten, opferte sich die jugendliche Gemahlin für ihren Gatten. Aber die Göttin der Unterwelt, Persephone, wurde gerührt ob so großer Liebe und Treue und sandte dem König seine Gattin wieder zurück.

Diese uralte Sage von Admet, dem Fürsten von Pherae, und von seiner Gattin Alkestis hat die Phantasie der Dichter aller Zeiten und Kulturvölker bis auf die Gegenwart beschäftigt, wie keine andere. Noch im Jahre 1911 sind drei dramatische Bearbeitungen des Stoffes erschienen, denen 1917 die neueste folgte. Zuerst wurde die Sage, soweit wir wissen, in einem fälschlich Hesiod zugesprochenen Gedicht behandelt, das aber fast ganz verloren gegangen ist. Die erste dramatische Behandlung erfuhr sie durch Phrynichus, den bedeutendsten Tragiker vor Äschylus, aber auch dessen Tragödie ist nicht erhalten. Die Gestalt, auf die fast alle anderen Bearbeitungen zurückgehen, erhielt die Sage in dem Drama von Euripides, das im Jahre 438 vor Christus in Athen aufgeführt wurde, und zwar nicht als Tragödie, sondern als das letzte Stück der Tetralogie, also an Stelle eines Satyrdramas. Daß das Drama einen glücklichen Ausgang nehmen werde, hat der Dichter von vornherein verraten.

In der Zeit von Euripides bis auf unsere Gegenwart ist die Sage von folgenden Dichtern dramatisch behandelt worden:

Hans Sachs (1551), A. Hardy (1602), W. Spangenberg (1604), Aurelio Aureli (1664), Quinault (1674), Lagrange (1703), Händel (1727), Martello (1737), Saint Foix (1752), Calsabigi (etwa 1760), Gluck (1767), Wieland (1772), Fr. Ducis (1778), Alfieri (1798), Thomson (1802), Herder (1802), Hofmannsthal (1893, gedruckt 1911), G. Renner (1911), R. Prechtl (1917).

Wie es Euripides verstanden hat, diese für das Empfinden seiner Zeit gewiß nicht mehr verständliche Sage zu einem lebensvollen Drama zu gestalten, das wird ein kurzer Überblick über die Handlung erweisen.

Das Stück spielt in Pherä an dem Tage, an dem Alkestis sterben soll. Vor dem Tore des Palastes steht der Tod, dargestellt als ein starker Mann mit schwarzen Flügeln und mit einem Schwert; er begibt sich in das Haus. Eine Dienerin meldet dem Chor, der aus greisen Männern von Pherä besteht, daß Alkestis zu sterben bereit, ein letztes Gebet um Glück und Gedeihen für ihre beiden kleinen Kinder an die Götter gerichtet und dann von den Altären, dem Hause, ihrem ehelichen Lager, den Kindern und den Dienern Abschied genommen hat. Immer wieder ist sie, schwer kämpfend mit ihrem Entschluß, zu ihrem Lager zurückgekehrt, immer und immer wieder hat sie die Kinder geherzt und geküßt. Nun tritt sie noch einmal, zum letzten Male, am Arme ihres Gatten vor den Palast. In einer Vision erscheinen ihr Charon, der Fährmann der Toten, der sie zur Eile antreibt, und der beflügelte Tod, der ihre Hand ergreift zur letzten Wanderung; dann weilen ihre Gedanken allein bei den Kindern. Nur um ihretwillen rafft sie sich zu einer letzten Rede an ihren Gatten auf: Ich gehe aus freiem Entschluß für dich in den Tod. Denn du bist für die Kinder notwendiger als ich. Für dieses Opfer verlange ich, daß du dich nicht wieder vermählst und den Kindern keine Stiefmutter gibst. Aus den ergreifenden Worten, die sie an die kleine Tochter richtet, erkennt man, wie schwer es der Mutter wird, das Versprechen zu halten, das die Neuvermählte gegeben hatte. Kein Wort von einer leidenschaftlichen

Liebe zu ihrem Gatten oder über den Schmerz der Trennung von ihm: Die Zeit wird dich trösten. Werde den Kindern eine Mutter an meiner Stelle, das ist ihr letzter Gedanke. Diese ergreifende Darstellung ist ganz Eigentum des Dichters. Die Sage weiß davon nichts.

Gleich in der Antwort, die Admet der sterbenden Gattin gibt, offenbart sich sein Charakter. Er nimmt das Opfer der Alkestis als etwas Selbstverständliches an, da ja kein anderer, auch Vater und Mutter nicht, die er deshalb haßt, und von denen er sich lossagt, für ihn hat sterben wollen. Er will dafür auch ihren Wunsch erfüllen und nicht wieder heiraten. Es gibt kein thessalisches Mädchen, so adlig und schön, wie Alkestis, und Kinder hat er genug. Möchten die Götter ihm von diesen Nutzen gewähren, denn von Alkestis hätte er keinen Nutzen mehr. Dann folgen überschwängliche Worte über die Trauer, der er sich um ihretwillen hingeben will. In demselben Augenblick, da er die Gattin in den Tod schickt, um selber leben zu bleiben, fließt er über von Beteuerungen, mit ihr sterben zu wollen, und bittet sie unter Tränen, die Kinder nicht zu verlassen. Die Sterbende hat darauf nur die Antwort: «Gern tue ich es wahrlich nicht». Admetus ist ein großer Herr, der da glaubt, daß alle Menschen und Dinge nur um seinetwillen da sind. Daß er eine häßliche Tat begeht, wenn er das Opfer der Gattin annimmt, dafür fehlt ihm jede Empfindung. Er ist nicht etwa ein böser oder schlechter Mensch, sondern ein naiver Egoist, der ganz offen und, als wäre es selbstverständlich, nur das tut, was ihm Nutzen bringt. Erst der Schmerz und das Leid können die in ihm schlummernden besseren Eigenschaften erwecken, und das ist der Inhalt unseres Dramas.

Daß Admetus die Künste liebt und die Musik eifrig betreibt, hat der Dichter uns schon vorher verraten, jetzt läßt er seine Gastfreundschaft, jene von den Griechen besonders an einem großen Herrn hochgeschätzte Tugend, in hellem Lichte erstrahlen. Admetus verschweigt dem Helden Herakles, der auf seiner Wanderung zu den Bistonern bei ihm einkehren will, den Tod der Gattin und erklärt ihm die Trauer des Hauses

aus dem Ableben einer nichtverwandten Frau; er befiehlt den Dienern, den Gast zu bewirten, jede Störung durch die Trauer von ihm fernzuhalten und ihre Tränen vor ihm zu verbergen. Nun soll die Leiche bestattet werden; da wird der Zug durch Pheres, den Vater Admets, der an der Bestattung teilnehmen will, aufgehalten. Die folgende Streit-, oder besser gesagt, Zankszene zwischen Vater und Sohn hätte ein Äschylus oder Sophokles nicht geschrieben. Sie hat etwas Niedriges, zumal an diesem Orte und zu dieser Zeit. Auch wird der Dichter sich wohl im Umgangston der Vornehmen vergriffen haben, etwa wie Schiller im Fiesko. Aber dem Fürsten Admet konnte nur der Vater sagen, daß er ein Mörder sei, und vor dem Sarge der Gattin auch nur dann, wenn er aufs äußerste durch Beschimpfung gereizt wurde. Das schreckliche Wort: «Du bist ihr Mörder» begleitet Admet auf dem Wege zur Bestattung und auf der Rückkehr. Nun wird ihm klar, wessen er sich selbst beraubt hat. Aus dem Hause vertreiben ihn die Öde und Einsamkeit, die düsteren, vorwurfsvollen Mienen der Diener, das Weinen der Kinder, die sich an seine Knie klammern und nach der Mutter rufen, und draußen erneut der Anblick eines jeden Weibes den Schmerz. Er kommt zu der Erkenntnis: du bist ein Feigling und hast aus Selbstsucht deine Gattin in den Tod gesandt.

Während der Bestattung hat Herakles sich ungestört und unbekümmert den Genüssen der Tafel in reichem Maße hingegen. Diese Trinkszene fällt nicht aus dem Rahmen der Dichtung. Denn die Alkestis sollte ja keine Tragödie sein, sondern ein Satyrspiel vertreten. Durch den Diener erfährt Herakles endlich die Wahrheit, und diese traurige Wahrheit macht ihn sofort nüchtern. Gerührt über die vornehme Gastfreundschaft des Admetus beschließt er, ihm zum Dank die Gattin wiederzugewinnen. Er begibt sich an das Grab, entreißt nach heftigem Kampf dem Tode die Beute, kommt mit der verschleierten, noch der Sprache beraubten Alkestis zum Palast zurück und bittet den Freund Admetus, diese Frau, die er als Preis im Wettkampf gewonnen habe, bis zu seiner Rückkehr in das Haus aufzunehmen. Wie nun Admetus aus

Sorge, seiner Gattin untreu zu werden, fast flehentlich bittet, diese Frau zu entfernen, und sich doch zu ihr mit magischer Gewalt hingezogen fühlt, wie er alle möglichen Ausflüchte macht und doch zuletzt aus Treue untreu wird, wie er die stumme Frau, wenn auch mit abgewandtem Gesicht, an der Hand ergreift, um sie ins Haus zu führen, wie Admet endlich das Unmögliche begreift und die Frau, die er selbst begraben hat, in seinen Armen wiederfindet: das alles ist mit einer Kunst dargestellt, die man immer wieder bei jeder Lektüre von neuem bewundern wird. —

Die Hauptschwierigkeit für Euripides bei der dramatischen Darstellung der Sage war die Begründung der Bereitwilligkeit Admets, das Opfer seiner Gattin anzunehmen. Was in uralter Zeit, wo die Frau dem Gatten nicht mehr wert war als jedes andere Besitztum, natürlich erschien, mußte auf die Athener zu des Dichters Zeiten peinlich wirken. Er läßt deshalb den Charakter Admets sich entwickeln. Durch das Leid wird der krasse Egoist zu der Überzeugung gebracht, daß er der Mörder seiner Gattin ist, und er bereut seine Handlungsweise aufs tiefste. Aber damit hat er es noch nicht verdient, daß die Götter das durch eigene Schuld verlorene Glück wiederherstellen. Deshalb gibt der Dichter dem Charakter Admets einen großen Zug, eine Tugend, die im Altertum, wie natürlich, noch viel höher geschätzt wurde, als in unseren Zeiten. Es ist die Gastfreundschaft, wie sie nur von wirklich vornehmen Menschen geübt wird, die nicht nur in rücksichtsvollster und taktvollster Weise für den Freund sorgt, sondern auch die eigenen Wünsche und Empfindungen unterdrückt, wenn sie das Behagen des Freundes auch nur im geringsten stören oder seine Stimmung niederdrücken könnten. Admet zieht sich den Tadel des Chors zu, weil er Herakles in das Trauerhaus aufnimmt, aber er hat nur die Antwort: Soll zu meinem Unglück noch ein zweites hinzukommen, daß ich den Freund von meiner Türe weise? Er verschweigt Herakles die Wahrheit, er befiehlt den Dienern, ihre Tränen vor dem Gaste zu verbergen, ja, kein Ton der Klage soll in die Fremdenzimmer dringen. Die etwas starke Zumutung des Herakles, ein fremdes

Weib in seiner Lage in sein Haus aufzunehmen, weist er zwar zuerst unmutig zurück, aber er geht sofort darauf ein, ja führt die Frau selbst in das Haus, als er merkt, daß seine Weigerung den Freund verletzen könnte.

Die naheliegende Frage, weshalb Admet einen frühzeitigen Tod erleiden muß, hat Euripides unbeantwortet gelassen. Apollo berichtet nur im Prolog, daß er zur Strafe für die Tötung der Kyklopen auf Befehl des Zeus im Hause Admets Hirtendienste verrichtet und die Moiren überredet hat, den Tod Admets aufzuschieben, falls ein anderer für ihn eintritt. Aber andere Quellen (Apollodor I 9, 15, und Hygin, Fab. 49 und 51) erzählen darüber Genaueres: Bei seiner Hochzeit vergißt Admet, der Artemis zu opfern. Zu seinem Entsetzen findet das junge Paar im Brautbette Schlangen, und Apollo deutet das auf den Tod Admets; er erreicht die Milderung des Schicksalsspruches, und sofort erklärt die Braut, sich für Admet opfern zu wollen. Es ist leicht einzusehen, weshalb Euripides den Hochzeitstag als Todestag der Alkestis nicht brauchen konnte. Seine Alkestis sollte sich ja weniger für den Gatten, als um der Kinder willen opfern. Ob nun, wie Wilamowitz annimmt, das Gelübde am Hochzeitstage ausgesprochen und etwa nach zehn Jahren — denn in diesem Alter ist doch wohl der Sohn, der der Mutter ein Abschiedslied singt — erfüllt worden ist, oder ob zwischen beiden nur die Frist eines Jahres gelegen hat, wie Siebourg meint, bleibt strittig. Ich möchte mich für das letztere entscheiden. Zu den äußeren Gründen, die Siebourg vorführt, daß Apollo, der der Sage nach ein Jahr bei Admet gedient hat, bei der Verkündigung des Unheils zugegen gewesen (v. 11) und am Todestage der Alkestis das Haus verläßt (v. 22), möchte ich einen inneren hinzufügen. Welch ein Leben müßte das für Alkestis gewesen sein, wenn sie die zehn Jahre ihrer Ehe stets unter dem Banne des drohenden Todes gestanden hätte.

Für seine Zeitgenossen hat Euripides sicherlich die Handlungsweise Admets genügend begründet. Anders dachte die neuere Zeit darüber. Fast alle späteren Darsteller der Sage nahmen Anstoß an der Bereitwilligkeit Admets, das Opfer der Gattin anzunehmen. Ja, auch im Altertum findet sich schon

ein Anklang hieran. Auf einem jetzt in Cannes befindlichen antiken Sarkophag ist unter anderen Szenen aus der Alkestis-sage dargestellt, wie ein Gespräch Admets mit seinen Eltern von Alkestis und einer Dienerin belauscht wird. Man hat es wahrscheinlich gemacht, daß die lauschende Alkestis hier zuerst von dem ihrem Gatten bestimmten frühzeitigen Tode und der Möglichkeit seiner Errettung erfahren soll. Der Künstler hat also der Sage die Wendung geben wollen, daß Alkestis ohne Wissen des Gatten in den Tod geht.

Die älteste deutsche Bearbeitung der Sage weist ganz radikale und sehr sonderbare Änderungen auf. Es ist Hans Sachsens «Tragödia mit 7 Personen, die getrewe frau Alkestis mit ihrem getrewen mann Admeto, unnd hat 3 actus», vom Jahre 1555. Lassen wir ihn selber die merkwürdige Geschichte erzählen, wie der «ehrenhold» sie berichtet.

Seit all gegrüset, ihr erbern leut!
 Zu euch kummen wir beruffen heut
 Ein tragedi bey euch zu halten,
 Welche beschreiben uns die alten,
 Ovidius und ander, das,
 Nach dem der könig Pelias
 Von seinen töchtern ward umbbracht
 Durch list, so Medea erdacht,
 Samb in zu machen jung und schön,
 Wie solich rachen seine söhn,
 Brachten auch ihre schwester umb.
 Doch ir schwester Alcestis frumb
 Flüchtig zu Admeto entrun,
 Irm gemahel. Als man sie nun
 Sucht, wolt er sie nit zeigen an,
 Eh für sie sterben wolt der man.
 Und als man in hinführt zum todt,
 Sein trewes weib in soldher noth
 Herfür gieng von irm sichern ort,
 Dem hender sich selber antwort
 Und ließ sich willigklich abthan,
 Darmit erlösset ward ir man.

Hier will nicht nur Alkestis für Admet, sondern auch dieser für seine Gattin sterben, als ihm das verweigert wird, bittet er um den gemeinsamen Tod:

Daß ich mit der gerichtet werd
 Mit der ich hab gelebt auf erd
 In lieb und treu, in freud und laid
 Auf daß ich auch mit ihr abschaid
 Von dieser hartseligen welt!

Zuletzt bittet er den Tod:

Komb her und mich im augenblick
 Erwürg, daß mein trawrige seel
 Mit ir ietz abfahre gen heel
 Und bey ir bliebe ewigklich!
 Nun kan auff gantzem erdterich
 Weil ich leb, nichts erfrewen mich.

Weiter konnte man sich wohl von dem ursprünglichen Sinn der Sage nicht entfernen¹⁾.

In der französischen, italienischen und deutschen Dichtung fand die Alkestissage einen sehr großen Anklang. Mehr als 20 Dramen lassen sich anführen, wobei wir der Parodien und Puppenspiele gar nicht gedenken²⁾. Alle diese Dichter nehmen Anstoß an der Bereitwilligkeit Admets, das Opfer der Gattin anzunehmen, und lassen deshalb Alkestis ihr Gelübde ohne Wissen Admets aussprechen. In Alexandre Hardys *Alceste ou La Fidélité* (1602) geht der Verkündigung des Todes eine schwere Krankheit Admets voraus. Als er von der Ursache seiner plötzlichen Genesung erfährt, will er den Widerruf des Gelübdes erreichen, kommt aber zu spät. In dem Drama von Quinault (Musik von Lully 1674) erfährt Admet erst nach dem Tode der Gattin von deren edlem Entschluß. Da ein französisches Drama zur Zeit des großen Ludwig ohne einen

¹⁾ Über die deutsche Übersetzung und Bearbeitung der Alkestis von Wolfgang Spangenberg (1604) vgl. die Anmerkungen.

²⁾ Ausführlich handelt über die französischen und italienischen Alkestis-dramen G. Ellinger, *Alceste in der modernen Literatur* (Halle 1885).

Liebhaber undenkbar ist, muß sich Herakles in Alkestis verlieben; außerdem tut das auch noch Lykomedes, der sogar die Braut Admets entführt. Bei der Zurückgewinnung der Alkestis mit Waffengewalt unter Beistand des Herakles wird Admet tödlich verwundet. Nachdem Alkestis sich für ihn geopfert hat, ist Herakles bereit, sie aus der Unterwelt zu holen, falls Admet ihm die Braut überläßt. Aber nachdem er sein Versprechen ausgeführt hat, ist er, gerührt durch die Treue des jungen Paares, edel genug, auf ihren Besitz zu verzichten. Der italienische Dichter Aurelio Aureli bringt es sogar in seinem Drama L'Antigona delusa d'Alceste (1664) zu einer eifersüchtigen Heldin. Bei ihrer Rückkehr aus der Unterwelt bestimmt Alkestis Herakles, ihre Rettung vor Admet zu verschweigen, da sie ihren Gatten auf seine Treue hin prüfen will. Daran knüpft sich eine umfangreiche, frei ersonnene Handlung, die mit der Antike nichts zu tun hat. Nur insofern ist dies Drama von Bedeutung, als Händel es zur Grundlage für seine Oper Admeto (1727) nahm. Sehr leicht hat der italienische Dichter Pierjacoopo Martello in seiner Alceste (1735) dem großen Helden Herakles die Errettung der Alceste gemacht. Sie stirbt überhaupt nicht, sondern wird als eine Scheintote in ein Grab gelegt. Denn der Arzt, von dem sie Gift verlangt hatte, verabreichte ihr vorsichtigerweise einen Schlaftrunk. Raniero di Calsabigi, der Zeit nach der nächste Autor eines Alcestedramas, streicht die Gestalt des Herakles überhaupt und läßt die Götter aus Rührung über den Schmerz des Witwers ihm die Gattin wieder zurückgeben. Calsabigis Drama hat deshalb ein längeres Leben auf der Bühne geführt, weil Gluck es, allerdings nach einer französischen Bearbeitung, die den Herakles wieder einführte, einer Vertonung (1767) würdigte. Nachdem Admet der geliebten Gattin das Geheimnis ihres Gelübdes entlockt hat, entsteht ein edler Wettstreit der beiden Ehegatten, dem der unerbittliche Gott des Todes ein Ende macht, indem er selbst Alkestis wegführt. Schon will Admet der Gattin nachstürzen, da erscheint der Retter Herakles. Das törichte Divertissement Alceste von Saint-Foix (1752) verdient keine Erwähnung, ebensowenig wie das wunderliche

Drama von François Ducis *Oedipe chez Admète* (1778). Auch der große italienische Tragiker Alfieri hat eine *Alceste* (1798) geschrieben; er nannte sie *Alceste seconda* und gab sie für eine Übersetzung einer angeblich von ihm gefundenen zweiten *Alkestis* des Euripides aus. Seinen Ruhm hat er durch dieses Drama nicht erhöht. Er hat es hauptsächlich auf Großmutsszenen abgesehen. Nach der Verkündigung des Orakelspruches, von dem der todkranke Admet nichts weiß, kommt es zu einem edlen Wettstreit zwischen *Alceste* und dem Vater *Pheres* (*Fereo*), die beide für Admet sterben wollen, und gleich darauf, sobald *Alceste* ihrem Gatten den wahren Sachverhalt mitgeteilt hat, zu einem ebensolchen sehr ausgedehnten Wettstreit zwischen *Alceste* und Admet. Dabei sind diese Szenen ganz überflüssig, da *Alkestis* gleich zu Beginn des Dramas den Schwur, sich opfern zu wollen, geleistet hat.

Wieland bezeichnet sein Drama als Singspiel. Es wurde mit der Musik von Anton Schweitzer 1773 und 1774 in Weimar aufgeführt. Von den Gestalten des Euripideischen Dramas hat Wieland nur Admet, *Alceste* und Herakles übernommen; hinzugefügt hat er eine Schwester der *Alceste* namens *Parthenia*.

Das Drama beginnt mit einem Monolog *Alcestens*. Admet ist schwer erkrankt und ringt mit dem Tode. *Alceste* hat bei dem Orakel in Delphi angefragt, ob eine Rettung möglich sei, und erwartet sehnlich die Antwort. Diese wird ihr durch *Parthenia* überbracht; sie lautet: Admet würde bis an das fernste Ziel der Menschheit leben, wenn jemand sich entschlösse, für ihn sich hinzugeben. *Alceste* erklärt sich dazu bereit und gelobt sich dem Tode. Die Götter nehmen das Opfer an, und sie fühlt ihr Ende herannahen. *Parthenia* eilt, Hilfe herbeizuholen. Im zweiten Akt erscheint Admet freudestrahlend, um der Gattin von seiner plötzlichen Genesung Mitteilung zu machen. Als er erfährt, wem er seine Rettung verdankt, sinkt er zu Füßen der sterbenden *Alceste* und erklärt, das Opfer nicht annehmen zu wollen. Nun entspinnt sich ein Wettstreit zwischen den Ehegatten. Jeder von beiden will sterben und sucht den andern zur Zustimmung zu überreden; keiner will

ohne den andern leben bleiben. Admet erklärt, die Schmach, das Opfer von Alceste angenommen zu haben, nicht dulden zu können. Aber zuletzt nimmt er es doch an. Nach den Worten der Alceste: «Laß mich allein das Opfer sein», sinkt er mit dem Anruf: «O, ist denn kein Erbarmen im Himmel mehr?» vom Schmerz betäubt zu Boden, und die Königin stirbt.

An einer späteren Stelle des Dramas antwortet Parthenia auf die Frage des Herakles: «Konnte Admet so niedrig sein, um diesen Preis das Leben anzunehmen?» «Ach, als sie sich an seiner Statt den Parzen zum Opfer darbot, rang er mit dem Tode, er wußt' es nicht.» Damit steht im Widerspruch der Wettstreit der beiden Ehegatten und die Bitten der Alceste, das Opfer anzunehmen, die sinnlos wären, wenn der Opfertod Alcestes ohne die Einwilligung Admets eintreten könnte.

Herakles, der nun auftritt, ist derselbe ganz ungriechische Tugendbold, wie ihn Wieland in seinem lyrischen Drama «Die Wahl des Herkules» dargestellt hat. Dieser Herkules hat um der Tugend willen: «für die ich alles tu', für die ich alles wage», «Amors süßem Scherz» entsagt. Um der Tugend Alcestes willen beschließt er, die Tote aus dem Hades heraufzuholen. Er tröstet den ganz in Schmerz aufgelösten Freund Admet, der nur den einen Wunsch hat, der Gattin nachfolgen zu dürfen. Während Admet und Parthenia der toten Alceste ein Totenopfer bringen, «um die Höllengötter günstiger zu machen», führt Herkules sein Vorhaben aus. Nach seiner Rückkehr gibt er zuerst vor, für Admet einen Ersatz gefunden zu haben. «Die liebenswürdigste der Töchter Graeciens begleitet mich» . . . sie soll «diese traurigen Zypressen in Rosen wandeln, diesen Tempel wieder den Liebesgöttern weihen». Mit «Verachtung und Wut» weist Admet das zurück und erklärt: «Du hast einen Freund verloren.» Nun erscheint Alceste, schildert die Wonnen des Elysiums, «Allein dem Augenblick, wo ich den Gatten wiederfunden, ist keine andere Wonne gleich.» Beglückt schließt Admet die Gattin in seine Arme. Diese Schlußszenen sind ganz plump gegenüber dem Meisterstück, das gerade in ihr Euripides geschaffen hat. Dort ist's ein geistreicher Scherz, den Herakles sich erlaubt, bevor er seinen Freund

glücklich macht. Admet will der toten Gattin treu bleiben und weigert sich, die verschleierte Frau in sein Haus aufzunehmen, und doch fühlt er sich mit magischer Gewalt zu ihr hingezogen, so daß er doch zuletzt aus Treue untreu wird. Das zerstört nun Wieland völlig, indem er Herakles zuerst ohne Alceste erscheinen und nur von einer schönen Frau, die er zum Ersatz für Alceste mitbrächte, berichten läßt. Wielands Alceste hält noch mehrere Reden, die des Euripides bleibt stumm. Auch hier hat der deutsche Dichter das feinere Gefühl des Griechen nicht verstanden. Die sogenannten Revenants müssen im Drama in ein gewisses Dunkel und Geheimnis gehüllt bleiben. Eine verschleierte und stumme Alkestis nehmen wir noch hin, aber eine Alceste, die Admet umarmt, die Reden hält oder singt, verliert alle Glaubwürdigkeit und wirkt lächerlich.

Wieland hat in seinem «deutschen Merkur» (1773) «Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste» veröffentlicht. Es wäre für seinen Ruhm besser gewesen, wenn er die Briefe nicht hätte drucken lassen. Der Ton, in dem er von Euripides und seiner Alkestis spricht, ist ganz ungehörig; er versteigt sich sogar zu Schimpfworten, wie Albernheiten, plattes Zeug, Gemeinplätze; aber noch viel ungehöriger, ja geradezu abstoßend ist der Ton, in dem er von sich selbst und seiner Dichtung spricht. Diese Selbstzufriedenheit und Selbstverherrlichung, diese Lobhudeleien der eigenen Dichtung gegenüber dem griechischen Drama sind unerträglich, zumal der Tadel den Griechen gar nicht trifft, sondern auf den unverständigen Kritiker zurückfällt. Den Haupttadel, daß Admet das Opfer annimmt, hätte Wieland gegen sich selbst richten müssen. Auch bei ihm nimmt ja Admet, wie wir gezeigt haben, zuletzt das Opfer an. Der brutale Egoismus Admets, wie er in dem ersten Teil des Dramas uns entgegentritt, gefällt Wieland nicht; uns auch nicht, Euripides gefiel er gewiß ebensowenig. Wieland hat gar nicht erkannt, daß der Wandel in dem Charakter Admets der Inhalt des ganzen Dramas ist. Dem Egoisten mußte jemand klarmachen, daß er in Wirklichkeit der Mörder seiner Gattin war; dazu war der Vater die geeignete Persönlichkeit; am Sarge der Gattin tut er es nun, weil er empfindlich

gereizt wurde; daher erklären sich die Beschimpfungen durch den Sohn. So ist auch hier alles wohl motiviert. Aber Wieland nennt die Szene unanständig und burlesk.

Ganz besonders hat die Gestalt des Euripideischen Herakles Wielands Mißfallen erregt. Auf seinen Tugendbold Herakles ist er geradezu stolz. Merkwürdig, daß Wieland, ebenso wie Goethe und Grillparzer, geglaubt hat, die Griechen besser zu verstehen als Euripides. Der Wielandsche Herakles ist ganz ungriechisch. Der lustige Zecher Herakles bei Euripides fällt durchaus nicht aus dem Rahmen des Dramas; denn die Alkestis sollte ja ein Satyrspiel vertreten. Es ist fast unbegreiflich, daß Wieland die Schönheit jener Szene gar nicht gefühlt hat, wie aus dem fidelen angeheiterten Zecher plötzlich in dem Augenblicke, da er vom Tode der Alkestis hört, der nüchterne, ernste, zur Hilfe bereite Held wird. Es sieht fast so aus, als wollte Wieland Euripides nicht verstehen: «Herakles war unwissend, daß Alkestis schon gestorben ist, aber wohl unterrichtet, daß sie für den Gemahl sterben wird. Man sollte denken, dies liefe auf eines hinaus.» Nun höre man den Wortlaut der Stelle: V. 536.

Herakles: Ich weiß, daß sie das Gelübde getan hat, für dich zu sterben. Admet: Wie sollte einer noch leben, der das versprochen hat. Herakles: Ach, beweine doch deine Gattin nicht im voraus. Verschiebe es bis zu jenem Augenblick (wo sie sterben wird).

Zuletzt macht sich Wieland darüber lustig, daß Alkestis verbrannt, also ihr Körper in Asche verwandelt wird und doch wieder auf Erden erscheint. Aber Alkestis wird gar nicht verbrannt, sondern beerdigt. Wie könnte auch sonst Admet wünschen, in demselben Sarg mit Alkestis einst bestattet zu werden? Es kommt zwar das Wort *πυρὰ* neben *τάφος* (V. 615) vor, aber *πυρὰ* hat auch die Bedeutung des Altars für die Brandopfer. Welchen Sinn hätten die Worte des Admet (v. 904): «Weshalb hast du mich gehindert, mich in das hohle Grab zu stürzen und neben der besten Frau tot zu ruhen?»

So ist es begreiflich, daß der junge Goethe Protest erhob gegen Wielands Alceste. Dies geschah in der «Farce», wie er

selbst seine Schrift nannte: Götter, Helden und Wieland, vom Herbst 1773. Er eifert darin gegen die Wielandsche Auffassung des griechischen Charakters und gegen die Selbstgefälligkeit des Dichters, die sich in obengenannten Briefen kund tat. Er sagt darüber in einem Brief an Schönborn (1. Juli 1774): «Ich turlupiniere Wieland in einer garstigen Weise über seine Mattherzigkeit in der Darstellung jener Riesengestalten der markigen Fabelwelt.» Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, auf die in übermütigem und burleskem Tone geschriebene «Farce» näher einzugehen, nur das sei erwähnt, daß Goethe in der Frage, ob Admet das Opfer annehmen durfte, die alle modernen Bearbeitungen verneinen, auf die Seite des griechischen Dichters tritt, freilich mit etwas sonderbaren Gründen. Auf den Vorwurf der Feigheit läßt Goethe Admet antworten: «Den Heldentod fürchte ich nicht, aber den Hausvatertod fürchtet jeder, selbst der Held», und dann schildert er sein großes Glück auf Erden, das ihn zu dem Wunsch berechtigt habe, ewig zu leben. Und Alkestis stimmt ihm zu: «Sagt mir, was war Alcestens Tat, wenn ihr Mann sie mehr liebte als sein Leben?» «Der Mensch, der sein ganzes Glück in seiner Gattin genösse, wie Euer Admet, würde durch ihre Tat in den doppelt bitteren Tod gestürzt werden Also mußte Admet gerne leben, sehr gerne leben, oder ich war — was? — eine Komödiantin — ein Kind»

Das ist in übermütiger Laune geschrieben und sicher nicht Euripideische Auffassung. Aus diesen und anderen Stellen erklärt sich wohl Lessings Meinung, daß Goethe noch viel weiter als Wieland davon entfernt sei, den Euripides zu verstehen. Wahrscheinlich hat Goethe das griechische Original gar nicht eingesehen, weil er den Tod als Femininum bezeichnet, was sich nur aus der Benutzung einer lateinischen oder französischen Übersetzung erklären läßt.

Herders meist in jambischen Fünffüßlern geschriebenes Drama mit Gesängen Admetus' Haus oder der Tausch des Schicksals (1802) gehört wie seine dramatischen Dichtungen «Aeon und Aeonis (1801), Ariadne, Prometheus (1802)» zu

den Bestrebungen des Dichters, denen zu gleicher Zeit Goethe und Schiller sich widmeten, das deutsche Drama dem griechischen möglichst nahezubringen. Das Gemeinsame war die Einführung des antiken Chors oder des musikalischen Elementes in die Tragödie und des antiken Schicksalsbegriffs. Nur daß Herder unter dem Schicksalsbegriff der Griechen etwas ganz anderes verstand als die beiden Dichter. Im Gegensatz zu seiner Jugend, wo er der Führer und Befreier Goethes gewesen war, stellte er schon, als Goethes Römische Elegien erschienen, seinen «sittlichen Genius» dem Goethischen gegenüber. Als der erste Band von Wilhelm Meister veröffentlicht wurde, schrieb Herder an die Gräfin Baudissin: «Wahrheit der Dramen ist ihm alles, ohne daß er sich eben um das Pünktchen der Wage, das aufs Gute, Edle, auf die moralische Grazie weiset, ängstlich bekümmert.» So faßte er auch den antiken Schicksalsbegriff nicht von der ästhetischen, sondern von der moralischen Seite auf und sah in ihm die Verkörperung der Gerechtigkeit. Deutlich ist das am Schluß des Prologs von Admetus' Haus ausgesprochen: «Seht mit festem Mut die Fabel an und hofft den schönsten Ausgang der Gerechtigkeit.»

Diese Gerechtigkeit soll sich darin offenbaren, daß Alkestis, die um Admets willen stirbt, um Admets willen durch die Götter wieder zum Leben erweckt wird. Die Gestalt des Herakles und seine Tat ist also von Herder ganz beseitigt, obgleich bei Euripides Alkestis auch nur um Admets willen dem Tod abgejagt wird. Und hier wird uns eine schöne Tat Admets wirklich vor Augen geführt, während wir in Herders Gedicht immer nur von der Tugend Admets hören, ohne irgend etwas davon zu sehen und zu erleben.

Wie bei Wieland beginnt das Gedicht Herders mit der Erkrankung Admets, deren Ursache unbekannt ist; wie bei Wieland erklärt sich Alkestis bereit, für den Gatten zu sterben, und erfährt der plötzlich genesene Admet von der sterbenden Gattin, wem er seine Genesung verdankt. Er weigert sich, das Opfer anzunehmen, aber Alkestis läßt sich nicht umstimmen. Nun eilt Admet zu Apollo, um bei ihm Hilfe zu suchen. Alkestis nimmt Abschied von den Kindern, aber «das Wort

erstirbt auf ihren Lippen. Sie entschläft; indes hebt der Genius des Todes leise sich von der Erde empor.» Die Kinder entfliehen, sich vor ihm fürchtend; denn Herder läßt den Tod «mit der scharfen Hippe», also als Sensen- oder Knochenmann in einem, in Griechenland spielenden Drama auftreten! Das tut der Verfasser der Schrift «Wie die Alten den Tod gebildet», wo sich auch die Worte finden: «Wo ist hier der dürre Knochenmann, wo das Gespenst mit der furchtbaren Hippe?» Der Tod darf die Locke der Alkestis noch nicht berühren, die Götter im Olymp haben noch nicht entschieden. Die einen wollen sich mit dem Entschluß der Alkestis zufrieden geben, Orkus aber besteht auf seinem Recht. Wie die äußere Gestalt des Todes, so ist auch sein Wesen ganz ungriechisch. Der Thanatos der Griechen ist unerbittlich, den Menschen und den Göttern verhaßt. Herders Tod ist bewegt und gerührt, stellt sentimentale Betrachtungen darüber an, weshalb Alkestis so früh sterben, und «häuslicher Liebe Glück» zerstört werden soll; er haßt sein «Sklavenwerk bei Glücklichen». Es ist das die Auffassung des Todes, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland auftritt und in der Bezeichnung «Freund Hein» ihren Ausdruck findet. Hein ist eine Abkürzung für Heinrich und bezeichnet jemanden, den man sich scheut beim rechten Namen zu nennen. Dieser Gestalt nahm sich Matthias Claudius mit besonderer Vorliebe an; er widmet ihr die Ausgabe des «Wandsbecker Boten» im Jahre 1774. «Das erste Kupfer», heißt es dort, «ist Freund Hein. Ihm dediziere ich mein Buch, und er soll als Schutzheiliger und Hausgott vorn an der Haustüre des Buches stehen . . . Die Alten sollen ihn anders gebildet haben, als 'n Jäger im Mantel der Nacht, und die Griechen als 'n Jüngling, der in ruhiger Stellung mit gesenktem, trübem Blick die Fackel des Lebens neben dem Leichnam auslöscht . . . 's ist das wirklich ein gutes Bild vom Hein, bin aber doch lieber beim Knochenmann geblieben. So steht er an unsrer Kirch', und so hab' ich 'n mir immer von klein auf vorgestellt . . . Er ist auch so, dünkt mich, recht schön, und wenn man ihn lange ansieht, wird er zuletzt ganz freundlich aussehen.» Bei der innigen Freundschaft, die beide Männer verband, liegt ein Einfluß der Auffassung von Matthias

Claudius auf Herder besonders nahe. Es war sein letztes Lebensjahr, in dem er des Admetus' Haus geschrieben hat. Ästhetische Gedanken über den Tod lagen ihm gewiß damals fern.

Dieser brave Tod wird vertrieben durch Hygea, die Göttin der Gesundheit, die Tochter des Asklepius, nach der Herder ursprünglich das Gedicht genannt hatte. Er denkt sie sich «weißgekleidet, einen Blumenkranz auf dem Haupt, einen anderen um die Brust, den Stab Asklepius' in der Hand». «Die Parze», so meldet sie, «hat, gerührt von der erhabenen Großmut . . . vergessen zu schneiden. Des Schicksals Wage sollte entscheiden. Apollo hat ein Loblied auf Admet «als Gemahl, Vater, Menschenfreund und Verehrer der Musen» gesungen. Darauf ist die Lebensschale Admets gesunken. Als nun Apollo noch das Lob der Alkestis «in wonnigen Tönen» sang, da ist ihre Todesschale emporgeflogen». Auf diese Kunde hin entweicht der Tod mit den Worten: «Die Liebe ist stärker als der Tod.» Eine himmlische Musik hebt an, zuerst in Tönen ohne Worte, die Seele der Alkestis vom Rande des Schattenreiches zurückführend. Hygea mit Äskulaps Stabe berührt ihre Stirn. Ein Chor der Unsichtbaren erschallt in langsam wachsenden Tönen:

Süßer Strom des Lebens,
Kehre der Entschlafenen
Sanft zurück

Alkestis erwacht, sie hat im Traum die Entscheidung durch die Wage miterlebt. Noch einmal wird dem Hörer eingepägt: um des Verdienstes Admets willen haben die Götter Alkestis zu neuem Leben erweckt, und dasselbe verkündet Alkestis dem mit Apollo herbeieilenden Admet: «Nur dein Verdienst zog mich zurück ins Leben.»

Die seit dem Jahre 1906 erschienenen Übersetzungen griechischer Tragödien von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff gaben auch denen, die nicht Griechisch verstehen, die Möglichkeit, in den Geist des Dramas einzudringen, seine lichtvollen Einleitungen schützten zugleich den griechischen Dichter vor Mißverständnissen, wie sie Wieland und Herder zu sogenannten Verbesserungen verleitet hatten. Unterdes waren bei uns einige

jugendliche Dichter erstanden, die sich mit Übersetzungen der antiken Dramen nicht begnügen wollten. Denn Übersetzungen, auch die besten, könnten nie die Wirkung ausüben wie die Originale; sie blieben, wenn auch in den Worten deutsch, in den Empfindungen und Gefühlen griechisch. Die Dichter waren auch mit der von Goethe und Grillparzer versuchten Neubelebung der Antike nicht einverstanden, weil diese und ihre Nachfolger von einer unrichtigen Auffassung des griechischen Wesens ausgingen und, indem sie Euripides verbessern wollten, ihre eigenen hohen Ideale in ihren Dramen verkörperten. Sind die Übersetzungen undeutsch, so sind die Nachahmungen ungriechisch. Andererseits wollte man auf eine auch heute noch wirkungsvolle Darstellung der herrlichen Stoffe des Altertums nicht verzichten. Deshalb schlug der Führer dieser Bewegung Hugo von Hofmannsthal einen anderen Weg ein, und zwar zuerst in seiner 1893 geschriebenen, 1911 gedruckten *Alkestis*. Er nennt sein Werk ein Trauerspiel nach Euripides und eine freie Übertragung der *Alkestis* des Euripides, aber nur deshalb, weil er an der Fabel des Dramas nichts änderte; in Wirklichkeit will er nicht wie Goethe und Grillparzer Griechen darstellen, sondern Menschen, die wie er und seine Zeitgenossen denken und empfinden, weshalb auch die Orts- und Zeitbestimmung fehlt. Und zweitens gibt er keine wortgetreue Übersetzung, sondern wählt die Form, die ihm der moderne Impressionismus an die Hand gibt. Wie das im einzelnen geschieht, das soll die nachfolgende Vergleichung des griechischen Originals mit der Hofmannsthal'schen Übertragung erweisen.

Da er nicht ein griechisches, sondern ein deutsches Drama schaffen wollte, nahm er das alles heraus, was speziell griechisch oder dem modernen Leser fremd oder gar unverständlich ist. Die Chöre werden meist aufgelöst in Reden einzelner Personen, oder sie fehlen ganz. Den Chor (V. 581 ff.)¹⁾ hat Hofmannsthal zum Teil in den Prolog übernommen. Es fehlt die Täuschung der Parzen durch Apollo (V. 12), die Lobpreisung des Asklepius

¹⁾ Zitate nach der Ausgabe von Bauer-Wecklein (München 1888).

⟨V. 125 ff.⟩, das Gebet an Zeus ⟨V. 220 ff.⟩, die Beteuerung Admets, daß er sich von Künstlerhand ein Bild seiner Gattin anfertigen lassen und es in sein Bett nehmen wolle ⟨V. 360 ff.⟩, ferner die Bitte Admets, Alkestis solle in der Unterwelt ein Haus für beide einrichten, und sein Wunsch, mit ihr einst in demselben Sarg zu liegen, der Abschiedsgruß des Chors mit dem Hinweis auf die einstige Verherrlichung der Tat der Alkestis durch die Dichtkunst in Athen und Sparta ⟨V. 448 ff.⟩, der Befehl Admets, den Pferden zum Zeichen der Trauer die Mähnen zu scheren, der Bericht des Herakles über die Erwerbung der «fremden Frau» ⟨V. 1026 ff.⟩ und über seinen Kampf mit dem Tode ⟨V. 1140 ff.⟩ und die Aufforderung Admets am Schluß an seine Untertanen, ein Freudenfest zu feiern. An die Stelle Charons und des Hundes Plutos ⟨V. 370 ff.⟩ werden die Dämonen eingesetzt.

Mit der Klage des kleinen Eumelos ⟨V. 403 ff.⟩ schuf Euripides etwas ganz Neues in der Tragödie, eine Arie oder Monodie. Kinder sind bis auf Euripides im tragischen Drama stumme Personen gewesen. Auch Eumelos redet nicht, sondern singt, und was er singt, ist zum Teil einem Erwachsenen angemessen, nicht einem Knaben. Kinder kindlich sprechen zu lassen, das hat selbst der große Neuerer und Realist Euripides nicht gewagt. Alle diese Rücksichten fielen für Hofmannsthal weg. Er ändert den Text und läßt Eumelos Gedanken aussprechen, wie sie einem Knaben zukommen:

«Vater, die Mutter macht so große Augen,
Sie hat so starre Finger. Mutter, hör' doch!

.

Was legen sie die Mutter auf die Trage?
Kann sie denn nicht mehr gehen, hat sie's verlernt?
Was ziehn sie ihr die schönsten Kleider an?
Was geben sie ihr goldne Spangen um?
Ist doch kein Fest?

Ein fremder Mann? Wann bringt er sie denn wieder?»

An dem Inhalt und Verlauf der Handlung hat Hofmannsthal nichts geändert, wohl aber an der Motivierung der Haupt-

handlung. Die Annahme des Opfers durch Admet sucht er auf eine neue Art zu motivieren. Im Gegensatze zu dem Euripideischen Helden tut bei Hofmannsthal Admet zwar die Frage, bei seinen Eltern und bei den Freunden, ob jemand für ihn sterben wolle

. . . aber die Frage, kaum getan,
Gereut' ihn, und er wäre lieber tot

.
Da trat sein junges Weib lautlos vor ihn
Und sagte: «Herr, ich sterbe gern für dich,
Ich flehe, anstatt deiner gib mich hin!»
Da war's erfüllt, und Todesgötter, die
Unsichtbar, grauenvoll, auf stummen Flügeln
Mit Todesaugen hingen in der Luft,
Hörten's und wehten ihren jungen Leib
Mit leisem Schauer an, und als er wild
In Angst die Arme um sie klammerte,
Umschlang er eine Todgeweihte schon.

Die Reue Admets über seine Frage steht im schärfsten Gegensatze zu seinem Charakter, wie ihn sonst der Dichter schildert. Es ist ein Monarch nach Art Ludwigs XIV. Admet nimmt das Opfer an, weil er sein Leben als wichtiger für den Staat ansieht als das eines jeden andern. Wir würden heute sagen, er ist ein von seiner göttlichen Sendung für das Glück des Vaterlandes durchdrungener Fürst.

« . . . Um einen König,
Um einen milden König über Männer
Und Land und Flüsse, einen reichen König
Hat diese sterben dürfen, nicht um einen,
Der eines Königs Puppe.

.
Wer mich hier nicht versteht, wer fragen will,
Wie dieses Tun zu solcher Trauer stimmt,
Wem alles dies unziemlich scheint und hart,
Der schweige und bedenk': der König tats.
Ihr schautet doch zu meinen Vätern auf

Und dachtet: «Wenn uns der durchs Feuer führt,
 Ist's gut, trägt er doch Helm und Schild von Göttern,
 Und tötet er, so kommt's als wie ein Blitz,
 Nur mittelbar aus eines Gottes Faust.»
 Ich aber hab' viel größeres Geschenk
 Und Gabe, die mich über Menschen hebt,
 Als Schwerter, die vom Himmel fielen, Rosse,
 Die reden, Flammen um die Stirn und Stimmen
 Aus Bäumen tönend: mir ist auferlegt,
 So königlich zu sein, daß ich darüber
 Vergessen könne all mein eignes Leid!
 Der schöne Leib der jungen Königin
 Ward in die Erde eingesenkt als Same:
 Nun sollen Wunderbäume Zweige spreizen,
 Von Taubenschwärmen rauschend; alle Flüsse
 In meinem Lande sollen kühner rollen
 In lauterem Triumph und rollend spiegeln
 Den Schatten wundervoll erhöhten Lebens;
 Und Zaum und Zügel aller dieser Wunder
 Will ich wie diesen Stab in meiner Hand
 Beherrschend halten und mein Leid vergessen!»

Deshalb mußte alles entfernt werden, was dieser hohen
 Auffassung widerspricht. In den Worten des Dieners über
 den merkwürdigen Gast Herakles fehlt die schöne Bemerkung,
 daß Alkestis oft den Zorn des Herrn besänftigte (V. 779).
 Von der Rede des Herakles an den Diener ist wenig geblieben;
 sie ist völlig geändert, ebenso fehlt die Anrede des Helden
 an das eigene Herz (V. 844 ff.). Die Verse 868–1005 sind
 fast ganz durch andere Gedanken und Worte ersetzt. Aus
 dem Kommos ist ein Selbstgespräch Admets geworden. Es
 fehlen die Worte Admets: «Glücklich sind die Toten, ich sehne
 mich nach dem Grabe (873). Ich beneide die Männer, die
 keine Frau und keine Kinder haben. Das eigene Leid erträgt
 man noch; aber die Kinder krank, die Frau sterbend zu sehen,
 das ist unerträglich. Weshalb habt ihr mich zurückgehalten,
 als ich mich der Gattin ins Grab nachstürzen wollte? Dann

wären wir Hand in Hand in den Hades gewandert.» Ferner fehlt die Erinnerung an die eigene Hochzeit und der Trost des Chores durch den Hinweis auf ähnliches Leid anderer Männer (V. 910 ff. und 932 ff.) und die Antwort Admets: «Nein, Alkestis hat das bessere Teil erwählt»; ebenso die ausführliche Schilderung der Öde der Wohnung und der Zimmer der Gattin: Wie die Kinder sich weinend an seine Knie drängen, das Gesinde ihn finster und vorwurfsvoll anblickt und die Feinde ihm nachrufen: «Da kommt der feige Mörder seiner Gattin» (V. 946 ff.). Weggelassen ist auch der Chor, der die Macht der Ananke besingt. So wird das Charakterbild des Hofmannsthalschen Admet ein ganz anderes. Er bleibt, der er ist. Er fühlt nach wie vor sein Leben als notwendig für das Glück seines Volkes. Der Gedanke, daß er der Mörder seiner Gattin ist, kommt ihm gar nicht. Deshalb mußte der Hinweis auf die drohende Rache ihres Bruders (V. 739) fehlen und das Selbstgespräch Admets (V. 959 ff.): «Wer mir feindlich ist, wird sagen: Sieh' da den Schurken, der es nicht über sich gewann zu sterben, sondern durch seine Feigheit seine Gattin tötete, um selber dem Hades zu entgehen.» Ebenso mußte die Reue Admets nach dem Begräbnis, die Mißbilligung des Chores und eines Teiles der Bürger (V. 486 und 215) fallen. An einen Widerruf denkt dieser Admet gar nicht. Die Opfer, die Gebete um Erbarmen gelten der Bitte an die Götter, die grausame Forderung zurückzunehmen und die uns sonderbar anmutenden, aus Euripides übernommenen Worte an Alkestis: «Ich fleh' dich an, verlasse mich nicht,» sind nur in der Verzweiflung gesprochen.

Mit der hohen Stellung und dem stolzen, vornehmen Charakter des Hofmannsthalschen Admet hängt eine Reihe von Änderungen aufs innigste zusammen. Der Euripideische Chor darf es wagen, seinen Herrn dreist zu tadeln: «Was tust du, Admet, in solcher Lage einen Gast aufzunehmen? Bist du ein Tor?» (V. 564 f.) Der Admet des deutschen Dichters schneidet jeden Vorwurf von vornherein mit den Worten ab: «Wem alles dies unziemlich scheint und hart, der schweige und bedenke: Der König tat's.» Ganz besonders mußte diese Tendenz sich

geltend machen in der Streitszene zwischen Vater und Sohn, in der das gehässige und rohe Benehmen Admets bei allen modernen Bearbeitern Anstoß erregt hat. Hier ging das Bestreben Hofmannsthals dahin, den Sohn würdiger und infolgedessen den Vater unwürdiger erscheinen zu lassen. Das wird erreicht durch Streichungen und Zusätze.

Bei Euripides erklärt Admet, nach dem Benehmen seiner Eltern zu schließen, müsse er ein untergeschobenes Kind sein, wenn es anginge, würde er sich feierlich von solchen Eltern lossagen (V. 744 ff.). Ein Vater, der für den Sohn nicht einmal auf ein paar Jahre, die ihm noch beschieden sein könnten, nach einem so glücklichen Leben verzichten wolle, verdiene nichts Besseres, er solle nur schnell sich andere Kinder zeugen, die ihn pflegen und einst bestatten würden. Admet sei für ihn tot. Er schließt mit den höhrenden Worten, die alten Leute sagen immer, sie wollten gern sterben, wenn aber der Tod sich melde, dann erscheine ihnen das Alter gar nicht mehr so hassenswert. Alles das hat Hofmannsthal gestrichen. Pheres wird als «fast hundertjährig mit kindischem Kopf, fast phantastisch» geschildert.

Der blöde Alte kichert am Sarge bei den Worten:

«Wir leben und sind frisch.»

Admet spricht von ihm:

«Wie grauenvoll, daß bloße Zeit dies bewirkt,
Dies ganz unwürdig hilflos Häßliche,
Fast wie das Alter selber hassenswert.»

Sein erstes Wort bei der Ankunft des Vaters ist: «Es wird mir nichts erspart.» ,Mit Anstrengung freundlich' fügt er hinzu:

«Vater, kommst du auch
und klagst? Nicht wahr, sie war so gut und schön.»

Dann sucht er seine Ungeduld zu bemeistern:

«Ich bitte, Vater, mach's kurz,»

und sich selber zu beruhigen:

«Es ist der Vater, denk', es ist der Vater.»

Während bei Euripides Admet mit harten Worten die Annahme des Schmuckes für die Tote verweigert, nimmt er bei Hofmannsthal ‚leise den Schmuck von der Leiche‘, den darüber entrüsteten Vater beruhigt er:

«Ja, Vater, sei nicht böse, mich dünkt, sie braucht
Ihn nicht, und mir ist wohler, seit er fort.»

Endlich ergießt sich der Zorn Admets in einem Wutschrei. Er weist den Vater weg mit den Worten, mit denen er bei Euripides seine Rede begann.

«Ich lud dich nicht, ich hieß dich nicht willkommen!
Ich will dich nicht! Geh' fort und laß die Tote
Mich doch begraben. Schweig'! und geh'! geh'! geh'!»

Die Gestalt des Herakles hat Hofmannsthal gehoben. Den Griechen war die Größe des Helden bekannt, er verlor nichts, auch wenn er betrunken auf die Bühne kam. Der moderne Dichter muß seinen Hörern erst einen Begriff von der Größe des Helden geben. Das geschieht nun nicht durch die Schilderung seiner Taten — sie werden sehr geschickt nur nebenbei erwähnt —, sondern durch die Wirkung, die sie auf die Griechen ausgeübt haben. Der eine will gern sterben, nachdem seine Augen den Helden gesehen haben, ein anderer preist seine Flur selig, weil Herakles sie betreten hat. Der dritte schildert die Gewalt seiner Rede:

« . . . wenn du nur den Mund aufstust,
Ist einem doch, als wüchsen alle Sterne,
Als würden alle Wasser feuerfarb,
.So läuft ein Wind von Wundern vor dir her!»

Er selbst hat für die staunende Bewunderung nur ein Lächeln. Und wie wächst der Held in unsern Augen, wenn er, dessen Auftreten uns soeben noch unerfreulich erschien, auf die Kunde vom Tode der Alkestis ausruft (an Stelle der Worte an das eigene Herz bei Euripides (V. 841 ff.):

«Du, das ist schön, das ist viel mehr als Trunk
Und Gastgeschenk, wie's Könige wohl geben.

Wenn solche Sitte in den Menschenköpfen
 Jetzt wüchs', da würde vieles seltsam anders:
 Der nahm mich in sein Haus und lächelte,
 Obwohl er einen wilden Jammer trug!
 Der schweigt wohl auch, wo er der Stärkste ist,
 Und läßt den Schwächern prahlen! — Mann, ich will
 Mich nicht vor dir so was wie schämen! Mann,
 Ich geh' und hole dir dein Weib zurück! . . . »

Die Rede des Euripideischen Herakles bewegt sich nicht gerade in großen Gedanken, wie das ja auch für den angeheiterten Helden, der zu einem Sklaven spricht, natürlich ist: Alle Menschen müssen sterben, und unser Schicksal ist ungewiß. Deshalb muß man das Leben, solange es dauert, genießen, besonders die Gaben der Kypris und des Bacchus. Das Leben ernster, trübseliger Menschen kann man kaum ein Leben nennen. Es sind neue Gedanken und schöne Worte, die Hofmannsthal daraus geformt hat, aber mehr für uns berechnet als für den Sklaven:

«Laß die in Ruh, der Tod läßt sein Geheimnis
 Nicht fallen wie der Apfelbaum die Frucht:
 Warum er Menschen ausbläst und die Lampen
 Daneben ruhig weiter brennen läßt!

.
 Göttliche Art der Trunkenheit vielleicht
 Ist, was wir Totsein heißen!
 Weintrunkne und Verliebte, die Berauschten
 Der Kypris, schau'n mit solchen sonderbaren
 Augen auf einen, als ob sie aus Dämmerung
 Voll Wundern, zwinkernd ins Alltäglich=Grelle
 Einträten —: kämen aber Tote wieder,
 Sie hätten noch viel wundervollere Augen,
 So vollgesogen innerlich mit Wundern, —
 Mit riesenhafter Lust, mit schwarzen Flammen,
 Und was noch sonst im Herzen träumt der Erde —
 Wie Diamanten, die vom Licht des Tags
 Dem eingeschluckten, nachts unmäßig strahlen!

Ja, irgend eine schlechte blöde Magd
Käm' aus dem Tor des Todes so zurück,
Wie ihr erschauernd eine Göttin träumt,
Mit bösem, süßem Mund und dunkelm Blick!»

Man merkt die Kunst des Dichters, der den Helden von zurückkehrenden Toten sprechen läßt, um uns das Kommende ahnen zu lassen.

Das führt uns zu dem zweiten Hauptunterschied zwischen dem antiken und dem modernen Dichter, der nicht die Handlung und die Charaktere, sondern den Gedankeninhalt und den Ausdruck der Gedanken betrifft. Der Grieche ist rein sachlich, kurz und knapp, der moderne ist nicht nur auf die Darstellung der Sache bedacht, sondern auch auf die Wirkung, die seine Worte bei den Lesern oder Hörern ausüben sollen. Alles was Antigone in dem Sophokleischen Drama sagt, ist herrlich und groß, aber eine moderne Antigone würde sich anders ausdrücken. Im König Ödipus ist, abgesehen von den Chören, kaum ein Wort, das nicht zur Sache gehörte. Damit vergleiche man den Goethischen Tasso, mit seiner Fülle des Ausdrucks und dem Reichtum der Ideen und Gedanken, die oft nur lose mit dem Thema zusammenhängen. Auf diesen Gegensatz zwischen der antiken und modernen Dichtung hat schon Goethe in der Italienischen Reise in dem Briefe an Herder vom 17. Mai 1787 aufmerksam gemacht: «Die Griechen stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm» — Fast ebenso äußert sich Schiller in der Abhandlung Über naive und sentimentale Dichtung: «Die Griechen empfanden natürlich, wir das Natürliche.» Mit andern Worten: der antike Dichter stellt die Sache selbst dar, der moderne seinen eigenen subjektiven Eindruck. Gilt das schon von den neueren Dichtern an und für sich, wie vielmehr noch von dem Impressionisten. Das innerste Wesen der Dichtung Hofmannsthals ist der Kultus der Schönheit. Die Form ist ihm alles, und in ihr liegt seine ganze Kraft. Diese Reinheit und Anmut der Sprache, der bewunderungs-

würdige Reichtum des Ausdrucks, eine Fülle herrlicher, aus allen Gebieten der Kunst und des Wissens geschöpfter Bilder, ein staunenswertes Vermögen, verblaßten Worten durch originelle Verbindung neues Leben zu geben, ein bis zur höchsten Meisterschaft und Virtuosität ausgebildeter Stil, das sind die Mittel, auf denen der Zauber der Hofmannsthalschen Dichtungen beruht. Hier feiert die Schönheit der Form ihren höchsten Triumph; sie täuscht uns hinweg über den Mangel an Inhalt und Gestaltungskraft. «Die Worte sind alles.» Damit verbindet der Dichter eine große Vorliebe für das Geheimnisvolle und Grauenhafte. Wir müßten das ganze Drama ausschreiben, wollten wir die Belege vollständig anführen. Einige charakteristische Beispiele müssen dafür genügen. Die Vision der Alkestis (V. 255) beginnt bei dem Griechen mit ihrem Anruf an die Sonne und die Wolken. Der moderne Impressionist läßt sie sagen:

«Die Sonne schau'. Sie streichelt meine Hände.

.
Und Wolken! wie sie gleiten, gleiten! weh!

(schauernd) Die kommen auch nicht wieder.»

Darauf gedenkt Alkestis im antiken Drama ihrer Jugend und ruft aus: «O Vaterland, Vaterhaus und Kammer meiner Kindheit.» Hofmannsthal gibt dagegen den Eindruck, den die Gegenwart auf Alkestis ausübt, ohne den Sinn der Worte zu ändern.

«Wenn ich da schau', wie sich das abhebt,
Das dunkle Dach vom Himmelsblau, da fällt
Mir etwas ein . . . nein . . . eine Menge! — —: Du!
Von meiner Eltern Haus, wo ich daheim,
Wo mein Brautbette stand . . . »

Also wieder nicht die Sache selbst, sondern der Eindruck, den die Sache auf den Sprechenden macht. So fügt er den Worten der Alkestis hinzu:

«Ich habe Angst! Admet.»

Für das Griechische: «In dir ruht mein Leben und mein Tod»
 (V. 298) setzt Hofmannsthal:

« . . . Stirbst du, leb' auch ich nicht mehr,
 Mein Leben lebt in deinem Herzschlag mit.»

Anstatt der Worte (V. 299) «Ich habe auf die Freuden des
 Lebens verzichtet» heißt es bei Hofmannsthal:

« Viel lieber
 Streif' ich dies liebe Leben schauernd ab
 Und werf' mich in den dunkeln, kalten Strom.»

Wenn der griechische Admet beteuert: «Keine andere Frau
 wird mich ihren Gatten nennen; es gibt keine, die dir gleicht
 an Adel der Abstammung und Schönheit,» faßt der Admet
 Hofmannsthals denselben Gedanken in folgende Worte:

« keine Frau
 Trägt diesen Namen, noch der Königin
 Stirnreif und goldnen Gürtel hier im Land.
 Der Gürtel und der Reif, die blieben leer,
 Leer wie mein Herz, wie meine Arme leer,
 Goldfassung ohne Sinn und ohne Wert,
 Daraus der Dieb den Diamanten brach!»

Der Vergleichung der geringen Liebe der Eltern mit dem
 Opfertode der Alkestis (V. 350) fügt Hofmannsthal hinzu:

« Ihre Liebe ist
 Ein Wort im Wind, die deine Öl und Wein,
 Nein, Blut, vergossen, meinen Durst zu löschen,
 Aus deinem Herzen, deiner Jugend Blut!»

Die Beteuerung Admets, daß er sein Leben lang trauern
 werde (V. 347), erhält bei dem modernen Dichter folgende
 Gestalt:

« . . . Meinst du, ich trauere drum
 Ein Jahr um dich? Was kümmert mich die Zeit!
 Solang' ich leb', ist Trauer meine Herrin,
 Setzt sich mit mir zu Tisch, geht hinter mir
 Und steht des Nachts an meinem leeren Bette
 Und sieht mich an, mit eisernen Augen, stumm.

Und manches Mal schlaftrunken wähn' ich dann,
 Du ständest da, und strecke meine Arme
 Nach ihr und schlafe selig lächelnd ein,
 Bis sie mir ihre kalte Hand aufs Herz
 Hinlegt, und schauerlich der Wahn zerrinnt.»

Die andere Beteuerung, daß die lustigen Gesellschaften und Gelage aufhören und die Musik, die er bisher im Hause pflegte, verstummen soll: «Nie werde ich die Leier berühren, noch mein Herz an einem Liede zur Flöte erfreuen, denn du hast mir alle Freude am Leben geraubt,» lautet in der modernen Schilderung folgendermaßen:

«Sonst war mein Haus mit Fackeln, Flötenschall
 Und Blumenkränzen tönend angefüllt,
 Und seine Fugen bebten von Musik!
 Jetzt steht es hohl und tot, ein Sarg der Lust
 Wie Früchte innen voller Moderstaub!»

Der griechische Admet wünscht sich des Orpheus Zunge und seine Gesangkunst. Dafür setzt der moderne Dichter:

«Hätt' ich sein Saitenspiel, drauf Herzenslust
 Und Sehnsucht und Verführung und Genuß
 Anstatt der Saiten aufgezogen sind.»

Die Äußerung Admets bei dem griechischen Dichter: «Ich wußte längst, daß dieses Unglück dir bevorstand,» erscheint dem modernen Dichter zu karg. Er schildert ergreifend die Wirkung, die diese Kenntnis auf Admet ausübte:

«Dies namenlose Leid, ich ahnte es
 Seit langem schon, und manchmal in der Nacht
 Beugt' ich mich über sie in solcher Angst,
 Als müßt' ich plötzlich, wie die Kerze lischt,
 Ihr Leben mir im Arm erlöschen sehn.
 So grauenvoll ist, wenn man es bedenkt,
 Das Leben»

An Stelle des Chors (V. 488 ff.), der Alkestis feiert und ihr Nachruhm in Griechenland verheißt, gibt Hofmannsthal ein Rezitativ der älteren und eines der jüngeren Frauen:

«Es pflücken die Menschen die Früchte des Lebens,
 Die Wunder der Weite, die Wunder der Nähe.
 Sie saugen den Zauber aus Tönen der Flöten
 Und Königsgedanken aus Träumen der Nacht.
 Sie fahren in hohen Wagen des Lebens
 Mit stolzen Stirnen den Wunderweg,
 Da springt gegen sie mit eichener Keule
 Und schlägt sie nieder das stumme Geschick.»

Die jüngeren Frauen entgegen:

«Wir dürfen nicht fragen, wir können's nicht fassen!
 O brechet die Früchte, umschlinget einander,
 Beladet mit Leben die fliehenden Stunden,
 Mit Lachen und Liebe, mit Herrschaft und Lust!
 Was frommen die duftenden goldnen Sandalen,
 Was frommen die Spangen, was frommen die Blumen,
 Um nieder ins Dunkel zu folgen dem Tod?»

Während der Euripideische Admet sich mit der Aufforderung begnügt, die Leiche zur Beerdigung wegzutragen und ein Abschiedslied zu singen (V. 612 ff.), stellt der moderne Betrachtungen an über das Schicksal der Toten:

«Dort müssen wir dich liegen lassen, müssen
 Zurück ins Haus wie Knechte, wenn der Herr
 Sie aus der Kammer jagt, indessen du
 Daliegst und ihn erwarten mußt, den Herrn,
 Der deine Hände anrührt, und du stehst
 Dann auf, und in der Dämmerung führt er dich
 Den Weg, den keiner kennt . . . Ohnmächtiges Denken —
 Was red' ich denn? Ich kann's nicht hemmen!»

Der Monolog Admets nach der Rückkehr vom Grabe, der darauffolgende Kommos und Chor sind, wie schon oben erwähnt, fast ganz beseitigt. Nur der Anfang klingt an die Verse 868 ff. an. Es ist wieder bezeichnend, wie der Grieche die Sache selbst, der Deutsche den Eindruck, den die Sache auf den Sprechenden macht, wiedergibt.

Jener sagt: «Wehe, verhaßtes Haus, verhaßter Anblick der leeren Zimmer.» Bei Hofmannsthal hören wir:

«Aus leeren Augenhöhlen starrst du her,
Mein Haus! Öd streicht die Luft durch Leeres hin,
Die Bäume brüten häßlich, stumm ist alles!»

und später:

«Das Land ist fürchterlich! Die Wiesen reden
Von ihr, die Teiche sehnen sich nach ihr!
Die Bäume sind, als ob sie weinen wollten!»

Jener spricht davon, daß er den Anblick der Altersgenossinnen der Alkestis nicht mehr ertragen könne (V. 957 ff.). Hofmannsthal läßt leibhaftige Frauen vor dem Tor vorübergehen, denen Admet zuruft «Seid lieber häßlich, starr und stumpf, als so!» Wie sehr der moderne Dichter im Gegensatz zum antiken auf den Effekt hinarbeitet, zeigt auch der Schluß der Szene. Bei Euripides hören wir, wie der Chor seinen Herrn auf den zurückkehrenden Herakles aufmerksam macht. Der moderne Dichter will den Hörer aufregen und in Spannung versetzen:

«Admet (aufschreiend).

Zu mir, Adrast, zu mir! schaut hin! schaut hin!
Mich dünkt, ich seh' den Tod mit meinem Weib!
Der Mann, dort! dort! dort! dort! er führt ein Weib!»

In einer Art von Vision erkennt Admet das im voraus, was sich später erst als wahr herausstellt. Im übrigen ist der Monolog ganz neu und erfüllt von modernen Gedanken:

« Als Kind

In Winternächten, wenn ich allzu schwer
Den satten Glanz des Lichts, lebendiges Wasser
Und andres Sonnenglück entbehrte, da
Hielt ich die magern Hände vor das Licht
Und freute mich am Purpur meines Bluts:
Das war doch schön und blieb doch immer mein!

Das andere kommt und geht, so eingekernt
 In stumpfe Schalen, so unwesentlich,
 So sich entziehend, während es sich gibt!

⟨Er hält seine Hand gegen den Himmel, wie um durchzuschauen⟩

Das Licht ist schon zu matt, es glüht nicht durch!
 Und doch lebt deines Herzens Herz, Alkestis,
 Hier drin, und solcher Aufschwung, solche Träume,
 Die ohne dich in dieses Blut nie kamen

.
 Kämst du im Traum nur manches Mal zu mir

Das wär' mir mehr, als ich begreifen kann —
 Nein, gäben meines Bluts Atome nur,
 Was sie von dir umschlossen halten, frei,
 Dann träumt' ich fort von dir und wüßte drum!
 So aber träum' ich dumpf in solchen Tiefen
 Der Seele, draus nur Ahnung Kunde gibt
 Von dir, wie von den andern Göttlichen,
 Den Göttern oder Bäumen oder Quellen:
 Denn alles dies lebt irgendwo in uns:
 Da saugt die dunkle Wurzel unsrer Kraft
 Wie blinde Hündlein an der Mutter Zitzen!
 Wie Vater nicht und Mutter nicht hast du
 An mir getan! Tot! Tot! Kann denn das sein?
 Nicht da, nicht dort! und kommt nie mehr herein!⟩

Das dazwischen eingelegte Gebet des Jünglings am Grabe der Alkestis geht auf den Chor (V. 1002 ff.) zurück. Bei Euripides begründet Admet die Zurückweisung des «fremden Weibes» (V. 1065) mit den Worten: «Sie beunruhigt mein Gemüt, und Tränen quellen aus meinen Augen.» Hofmannsthal läßt sich nicht entgehen, die Wirkung des Anblicks zu schildern:

«Die stumpfe Starrheit meines Innern löst
 In Sehnsucht qualvoll ihre Gegenwart,
 Vergeßne Dinge weben durch mich hin,
 Ein Schauer von Alkestis rührt die Fibern,
 Und grauenhafter spüren sie die Leere.
 Zwischen zu Boden sehn und sie anschauen

Durchleb' ich neu das Wissen des Verlusts,
Den Blitz, den Wahn, als wär' es nur ein Traum,
Und abermals Hinfallen in das Nichts.»

.....
«Mein Schmerz und alles Fühlen fällt von mir!
Und lautlos wie ein Schleier löst sich ab
Vom nackten Ich das bunte Schicksalskleid.»

.....
«Ein Schauer geht von dieser Fremden aus
Als wär' sie aus dem Herzen aller Dinge
Ans Licht getreten!»

Der antike Dichter läßt Admet sehr einfach und sachlich sagen (V. 1081): Ich weiß, daß die Klagen nutzlos sind, aber die Liebe treibt mich dazu. Dem modernen Dichter genügt das nicht. Bei ihm heißt es:

«Das weiß ich selber, aber Sehnsucht schreit
In mir und fragt mich nicht und macht mich elend.»

Ebenso begnügt sich der Euripideische Admet am Schluß mit der ganz sachlichen Frage: «Weshalb spricht Alkestis kein Wort?» (V. 1144). Wie überträgt das Hofmannsthal?

«Weh! Mich faßt ein Schauer an!
Warum so lautlos steht mir diese da?
Was ist da Fürchterliches um sie her,
Daß sie so steht und schweigt und daß sich lechzend
Die Seele aus weit offenen Augen legt?»

Hier offenbaren sich die Mittel, mit denen der moderne Impressionist im Gegensatz zum antiken Dichter an unserer Seele rüttelt. Es ist eine virtuose und raffinierte Kunst, durch die der Dichter der Alkestis seine Wirkung erzielt, aber sie wird erzielt. Hofmannsthals Dichtung ist der verheißungsvolle Anfang einer neuen Belebung der Antike.

Auch das Drama von Gustav Renner: Alkestis, ein mythisches Drama in einem Akt (Stuttgart 1911), bereichert uns durch einen Versuch, die Annahme des Opfers durch Admet zu begründen. Thessalien ist von einem Feinde arg

bedrängt und bedarf seines Königs Admet zu seiner Rettung gerade in dem Zeitpunkt, als ihm Apollo seinen Tod noch für denselben Tag verkündet, wenn nicht ein anderer freiwillig für ihn einträte. Da keiner für den König und die Befreiung des Vaterlandes sterben will, richtet Admet an seine Gattin, mehr, um sie zu versuchen und in der festen Überzeugung, daß auch sie das Opfer ablehnen wird, die Aufforderung: «Stirb du für mich.» Als sie zu seiner Überraschung sogleich und freudig sich bereit erklärt, will er das Wort zurücknehmen. Er widerruft es, aber es ist zu spät. Alkeste spricht den Schwur bei Zeus und allen Göttern der Unterwelt. Admet hat hierauf nur die Antwort:

« Gibt es
Denn kein Zurück, so sei auch dies geschworen:
Freiwillig steige ich ins Reich der Schatten,
Wenn ich mein Werk vollendet.»

Und er hält seinen Schwur. Er durchsticht sich mit dem Schwert an der Leiche der Gattin. Es war aber ein Irrtum, daß das Vaterland seiner bedurfte, der Feind ist ohne ihn geschlagen worden. Diese Lösung wird wohl niemand befriedigen; denn die Voraussetzung, auf der diese Handlung beruht, erweist sich als falsch, und das Opfer, das Alkestis bringt, wird durch Admets Selbstmord nutzlos und zwecklos.

Die neueste Alkestisdichtung (1917) von Robert Prechtl entfernt sich ganz von der Sage und dem Euripideischen Drama. Eine Alkestis, die zwar das Gelübde tut, aber in der Stunde der Entscheidung lieber Gatten und Kinder sterben sehen will, als selber in den Tod gehen, und die sich weigert, aus der Unterwelt zurückzukehren, das ist neu und in all den Wandlungen der Alkestisgestalt noch nicht dagewesen. Nur durch das eine Band ist Prechtls Dichtung mit der Alkestissage verbunden, daß auch hier eine Frau das Gelübde tut, für ihren Gatten zu sterben. Der Dichter hat das auch empfunden. Er gab deshalb seiner Tragödie noch einen Titel: Die Tragödie vom Leben. Das Thema lautet: Ist das Leben des Lebens wert? und der Dichter antwortet wie Sophokles: Nichtgeboren zu sein ist das Beste,

es ist aber gerade das Entgegengesetzte, was den Hintergrund der griechischen Sage bildet: die Lebensbejahung.

Alkestis ist als Königin, geliebte Gattin, Mutter mehrerer Kinder scheinbar eine der glücklichsten Frauen. In dem Augenblick, da sie sich dem Tod verpfändet glaubt, tritt des Lebens Ernst an sie heran. Sie kommt sich vor wie aus einem tiefen Schlaf und Traum erwacht. Was bisher Glück und Freude war, erscheint ihr nun als eitel, der Inhalt ihres Lebens nichtig, das Leben eine Qual, das Hoffen, Wünschen und Erjagen der Menschen töricht und fremd; sie selbst nur ein Spielball, ein Zeitvertreib für ihren Gatten, «ein Besitz für seine Eitelkeit, sowie ein Pferd, ein Hund, wie ein Pokal, der wundervoll geschnitzt ist, wie ihn so kein anderer besitzt». Sie kann nicht schlafen, nicht leben, seitdem sie weiß, daß sie bereit sein muß, in den Tod zu gehen:

Nun muß ich warten auf ihn bei Tag und Nacht,
 Mein Ohr ist wund vom Lauschen auf seinen Schritt,
 Mein Auge ist trüb vom Spähen nach seinem Schatten,
 Mein Herz ist blutig von hastig angstvollem Schlag.

Und doch hat sie auch, bevor sie das Gelübde getan, nicht weniger gewußt, ohne im Genuß des Lebens gestört zu werden, daß sie sterben muß, in jedem Augenblick sterben kann.

«Ich wußte es. Und doch: ich wußte es nicht —
 Denn jetzt erst weiß ich's! Wissen und Nichtwissen
 Sind sie zu gleicher Zeit in uns vereint?»

Dies Problem hat Äschylus in seinem Prometheus in der Form einer uralten Sage gelöst, der wir schon oben Erwähnung getan haben. Zuerst wußte jeder Mensch den Tag seines Todes, Prometheus der Menschenfreund nahm ihm diese Gewißheit und gab ihm dafür eine neue Göttin, die Hoffnung. Was hier ein Mythos schlicht und schön zum Ausdruck bringt, das kleidet der weise Arzt der Alkestis Hipparchos in die Worte:

«Nimm wieder ihre Hand
 Und halte fest sie! Was sie zu dir sprach,
 Das war nicht trüglich! Sieh, dies ist der Grund,
 Auf dem die Welt und alles Leben ruht:

Gewißheit seiner selbst. Und alles Wissen,
 Das andres sagt, ist nichts und leere Täuschung!
 Blick' rings um dich: wie Millionen Blüten
 Vertrauend ihre süßen Kelche öffnen,
 Und Leben atmen, wenn sie auch ein Sturm
 In einer rauhen Nacht zu nichts verweht.
 Vertrauend wiegt der Falter sich im Licht
 Und wirkte sich sein Kleid aus Wunderfarben
 Für einen einzigen, armen Sommertag.
 Und tausend reine Menschenkinderaugen
 Eröffnen sich vertrauend dieser Welt,
 Dieweil sich tausend müde wieder schließen,
 Vertrauend, wie zu einem kurzen Schlaf.
 Sie sind gewiß! Sie fragen nicht darnach,
 Woher sie kommen, noch wohin sie wandern.
 Die große Mutter hat sie ausgeschiedt,
 Ein kurzes Spiel, mit Tränen und mit Lachen,
 Getreu zu spielen, — und das Spiel ist schön,
 Denn aller schönen Dinge Schönheit ist:
 Daß sie vergehen!»

Nun kommt Frieden und Ruhe über Alkestis. «Sie breitet die Arme aus, wie um Leben und Welt neu und inbrünstig zu umfassen. Die ganze Pracht der südlichen Frühlingsnacht glänzt herein. In tiefer Wonne und Ergriffenheit steht sie gebannt. Allmählich kommt Bewegung in sie. Sie sinkt in die Knie und schlägt die Hände laut schluchzend vors Gesicht. Alle Seligkeit des Wiederlebens und Schmerzensahnung des Sterbenmüssens liegt in diesem Spiel. Sie ist schließlich ganz in sich zusammengesunken wie der Mensch vor dem Meere auf der Radierung von Klinger.»

In diesem Augenblick erschallt der Ruf des Thanatos: «Alkestis, es ist Zeit.» Sie springt in wahnsinnigem Entsetzen auf, bleibt aber dann wie gebannt stehen:

«. . . nimm meinen Gatten wieder, der dir schon
 Verfallen war, der kaum des Lebens achtet, —
 Nimm meine Kinder, die noch nicht erwacht sind,

Die noch des Lebens Süße nicht gekostet, —
Tilg' von der ganzen Erde jede Spur
Des Lebens aus, das einst auf ihr geblüht, —
Nur mich laß leben!!»

«In Todesangst erstarrt macht sie einige Schritte nach rückwärts gegen den Garten, wie um zu fliehen. Dann überrieselt sie der letzte Schauer, und mit einem qualvollen Seufzer bricht sie zusammen.»

Weiter könnte ein Dichter sich wohl nicht von dem Mythos entfernen. Seine Alkestis stirbt unfreiwillig und ohne die hohe Empfindung, für ihren Gatten in den Tod zu gehen. Aber des modernen Dichters Darstellung ist naturwahrer und echt menschlich. Aus dem ganz individuellen Leben, das sie in der Sage und Dichtung führt, hat er sie emporgehoben zu einer für die Menschheit typischen Gestalt. Seine Dichtung ist tief ergreifend und erschütternd. Sie darf als Kunstwerk sich ruhig an das Euripideische Drama stellen. Wir würden gern noch etwas sagen von der Tiefe der Gedanken und der schönen Form, in der sie zum Ausdruck kommen, von der eindringenden Charakteristik, der schönen Eigenart der Bilder, der psychologischen Weisheit des Dichters, aber sein Werk ist keine Alkestis, es ist die Tragödie vom Leben.

Für uns Menschen der Gegenwart ist die Tragödie mit dem Tode der Alkestis beendet. Eine aus dem Totenreich wiederkehrende Alkestis gibt es für uns nicht. Der Dichter hat auch alles Übernatürliche, Jenseitige vermieden. Selbst die Erscheinung des Thanatos kann als Vision, als Wahn der Alkestis aufgefaßt werden. Wenn er uns nun doch in dem letzten Akt in die Unterwelt führt, so will er in einem poetischen Bild die Frage beantworten, ob das Leben ein Glück sei oder der Tod. Nur eine Alkestis konnte diese Frage beantworten. Alkestis weigert sich, zu einem neuen Leben auf die Oberwelt zurückzukehren. Die Qual und das Leid des Menschenlebens ist größer als seine Freuden. Unsere Leidenschaften, unsere Wünsche und unser Begehren sind die Ursache unserer Leiden.

Anmerkungen.

Einleitung.

- S. 1. P. Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama. (Berlin 1907.)
 S. 1. Jakob, Die Fabel von Atreus und Thyestes in den wichtigsten Tragödien der englischen, französischen und italienischen Literatur. (Leipzig 1907, S. 12 u. 25.)
 S. 2. E. Edert, Senecas Herakles. (Diss., Kiel 1909.)
 S. 3. Th. Birt in den N. Jahrbüchern für das klassische Altertum. Jahrg. 1911, S. 336 ff.
 S. 3. Seneca, De clem. 2, 5, 1.
 S. 3. Leo, Rhein. Museum. Bd. 52 (1897), S. 510.
 S. 4 u. 5. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas (1893), I, S. 490, 506, 502, 524, 375, 380, 389, 393 f.
 S. 6. Gantner, Wie hat Garnier in seiner Antigone die antiken Dichtungen benutzt? (Prog., Passau 1887.) Schreiter, Die Behandlung der Antike bei Racine. (Diss., Leipzig 1899.) Morf, Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance. (2. Aufl. 1914.)

Prometheus.

- S. 15. Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (Prometheus). Sp. 3057 u. 3073 f.
 S. 16. Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung, Bd. I, S. 185. (Leipzig 1887.)
 S. 17. Paul de Saint-Victor, Die beiden Masken. Deutsch von Carmen Sylva. Bd. II, S. 307 ff. (Berlin 1899.)
 S. 17 f. L. Schmidt, «Calderons Behandlung antiker Mythen» im Rhein. Museum für Philologie, N. F., 10. Jahrg. (1856), S. 313 ff. Eine unvollständige Übersetzung ist erschienen im Jahresbericht des Staatsgymnasiums in Hernals 1887 von Georg Kotek.
 S. 19 ff. O. Walzel, Das Prometheusymbol von Shaftesbury bis zu Goethe. N. Jahrbücher für das klassische Altertum, Jahrg. 1910, S. 40 ff., 133 ff.
 S. 21. Joseph Brock, Hygins Fabeln in der deutschen Literatur (München 1913), S. 188 ff., M. Morris, Der junge Goethe, Bd. VI, S. 814 ff., und Erich Schmidt, Charakteristiken, Bd. II (1901).
 S. 27. G. Ch. Tobler, Der besiegte Prometheus. (Wielands Merkur 1782.)
 S. 27. Zu Schlegels Gedicht vgl. Goethes Brief an Schlegel vom 19. Juli 1797.

S. 28. Herders sämtliche Werke, herausg. von B. Suphan, Bd. 28, S. 329 ff.

S. 35. Fr. Wagschal in der Germanisch-romanischen Monatschrift IV (1912), S. 17 ff.

S. 29 ff. Die Zitate zu Shelleys Drama sind entnommen der Übersetzung des Grafen Wickenburg. (Wien 1876.)

S. 36. Carl Spitteler, Meine Beziehungen zu Nietzsche. (München 1908.)

S. 39. «Die Bühnendichtung in fünf Teilen» Prometheus von Eugen von Jagow (Leipzig 1893) hat mit unserem Thema wenig zu tun. Sie knüpft an die Prometheus sage an, um die Entwicklung der Wissenschaft zu versinnbildlichen. Der Dichter greift, wie er selber sagt, einzelne Entwicklungsmomente aus der Geschichte der Wissenschaft und der Menschheit heraus und reiht sie derart aneinander, daß die dichterische Täuschung entsteht, es handle sich um eine kontinuierliche Entwicklung.

Das neueste Drama, das die Sage behandelt, Prometheus, Tragödie von Paul Friedrich (1904), habe ich nicht aufgenommen, weil die Dichtung ganz wertlos ist. Dasselbe gilt von Iwan Gilkins Dichtung Prométhée (poème dramatique, Paris 1899).

Genauere Literaturangaben bei Jonas Fränkel, Wandlungen des Prometheus. (Bern 1910.)

Die Atriden.

I. Elektra.

S. 40. Vgl. Odyssee XI, Vers 430, 453, 410; III, 235; IV, 520; III, 260; I, 35, 298 und III, 300.

S. 41. Die Choephoren, übertragen von U. von Wilamowitz. Der Orestie 2. Stück (Berlin 1896), S. 253 ff. und Carl Robert, Bild und Lied (Berlin 1881), S. 149 ff.

S. 42. Vgl. Choephoren, nach der Ausgabe von N. Wecklein (1888), V. 47, 88 ff., 140 f.

S. 43. eod. loco, V. 204 ff., 404 ff.

S. 44. eod. loco, V. 399 ff., 433 ff., 577 ff.

S. 45. eod. loco, V. 420 f., 885, 893, 895, 919.

S. 46. eod. loco, V. 929, 1008, 1020 f., 1046 ff.

S. 49. Sophokles, Elektra, nach der Ausgabe von Wolff-Bellermann (1893), V. 1425.

S. 52. eod. loco, V. 431.

S. 53. eod. loco, V. 580 f., 770, 877.

S. 54. eod. loco, V. 1126 ff.

S. 55. eod. loco, V. 1357 ff.

S. 56. eod. loco, V. 1406 ff.

S. 59. Vgl. Euripides, Elektra, nach der Ausgabe von Wecklein (1906), V. 1245 f.

S. 60. eod. loco, V. 755, 642, 982, 1225, 1205 ff.

- S. 61. eod. loco, V. 1030 ff., 1105.
 S. 62. eod. loco, V. 1200, 1285.
 S. 63. Euripides, Orestes, nach der Ausgabe von Wecklein (1906), V. 259, 395, 397.
 S. 64. eod. loco, V. 279 ff.
 S. 65. eod. loco, V. 308 ff., 1039 ff., 1050 f.
 S. 81 f. Gotters Tragödie ist erschienen in dem «Theater der Deutschen», Teil 18. (Königsberg und Leipzig 1776.)
 S. 82 f. Morsch in der Vierteljahrsschr. für Literaturgesch., Bd. 4 (1891), S. 80 ff.
 S. 84. W. Scherer, Aufsätze über Goethe, S. 186. (Berlin 1886.)
 S. 84. Joseph Brock, Hygins Fabeln in der deutschen Literatur, (München 1912), S. 335 u. 355.
 S. 84. Heinrich Jansen, Die Sage von der Iphigenie in Delphi in der deutschen Dichtung (1911).
 S. 88 ff. Ernst Hladny, Hugo von Hofmannsthals Griechenstücke, I, 22 f. (Jahresberichte des Gymnasiums zu Leoben 1910–1912.)
 S. 96. Emile Verhaeren, Drei Dramen. Nachdichtung von Stefan Zweig, S. 5 ff. Helenas Heimkehr. (2. Aufl., Leipzig 1914.)

Die Tragödie L'Orestie von Alexandre Dumas (1856) ist mir erst zugänglich geworden, als das Kapitel Elektra schon gedruckt war. Sie zerfällt in 3 Akte, die Agamemnon, Elektra und Die Eumeniden betitelt werden. Die wichtigsten Abweichungen von der Orestie des Äschylus sind folgende: Ägisth verlangt von Klytämestra die Ermordung Agamemnons. Diese erklärt sich dazu bereit. Agamemnon übergibt seiner Gattin Cassandra als Geschenk. Als die Seherin die Ermordung Agamemnons und Klytämestras voraussagt, wird sie für wahnsinnig gehalten. Nach dem Tode Agamemnons wird Cassandra von Ägisth erstochen. Im 2. Akt teilt Klytämestra an dem Piedestal der Statue Apollos dem Gott ihren Traum mit und bittet um seine Hilfe. Bei dem ἀναγνώρισμός wird der letzte Zweifel entfernt, als Elektra die Narbe über dem Auge Orests sieht, die sich Orest als Kind zugezogen hatte. Nach der Ermordung Ägisths fordert Elektra den Bruder auf, «sein Werk zu vollenden». Als er zaudert, ruft sie ihm die Worte zu: «Schließe die Augen und stoß' zu». Nach der Tat wird Orest von Reue ergriffen. Elektra bittet Apollo um Schutz vor den Erinyen. Darauf erscheinen die Dioskuren. Kastor bestimmt, daß Orest sich nach Athen begeben solle, um sich dort dem Gericht zu stellen. Elektra begleitet den Bruder dorthin. Im 3. Akt sind die Hauptabweichungen von Äschylus folgende: Apollo befreit Orest von den Fesseln und läßt ihn vor den Erinyen von Delphi nach Athen fliehen. Dort fleht er Athene oder vielmehr Minerva, wie der Dichter stets sagt, um Begnadigung an, weil er die Ermordung der Mutter nicht freiwillig, sondern auf Befehl Apollos ausgeführt habe. Diese verweist ihn auf das Gericht des Areopags. Bei der Gerichtsverhandlung nimmt Elektra alle Schuld auf sich. Am Schluß

gibt Athene ein freisprechendes Urteil mit den Worten: «Es ist Zeit, daß endlich das Tor der gütigen Zukunft geöffnet werde, wo für den niedergeschlagenen Menschen die Reue das höchste Gesetz sein wird.»

Das Drama Oreste von Mely-Janin (1821) ist mir leider nicht zugänglich gewesen.

II. Iphigenie.

S. 101 f. Die Zitate aus der Iphigenie in Aulis sind der Übersetzung Schillers entnommen.

S. 104. Gottsched, Die deutsche Schaubühne. Bd. II, S. 33 ff. (1741).

S. 106. E. Petzet, Platens dramatischer Nachlaß in den Deutschen Literaturdenkmälern des 18.—19. Jahrhunderts. (Berlin 1902.)

S. 106. Burghardts Drama ist abgedruckt in Röschers Dramaturgischen Problemen. (Dresden 1865.)

S. 109. Ribbeck, Geschichte der röm. Dichtung. Bd. I, S. 171 (1887).

S. 109 ff. Thümen, Die Iphigeniensage, S. 27 f. (Berlin 1895.)

S. 111. A. Hottenrott, Chr. Fr. v. Derschau. (Diss., Marburg 1911.)

S. 115 f. Morsch, Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte. Bd. 4, S. 80 ff. (1891).

Alkestis.

S. 118. Georg Ellinger, Alkestis in der modernen Literatur, S. 2 ff. (Halle 1888).

S. 122. Siebourg in den N. Jahrbüchern f. d. klass. Altertum, 1916, S. 307 ff.

S. 125. Georg Ellinger in der Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft. Bd. I, S. 201 ff. (Leipzig 1885.)

S. 123. Sachs gibt als Quelle «Ovid und andere» an. Ovid weiß davon nichts. Die «anderen» ausfindig zu machen, hat man bis jetzt vergeblich versucht. Ellinger (vgl. a. a. O. S. 54 f.) hat auf die Schrift von Palaiphatos: *περὶ ἀπίστων*, Kap. 41 hingewiesen. Hier wird ähnlich wie bei Hans Sachs erzählt, daß Alkestis nach der Tötung des Vaters nach Pherae zu Admet geflüchtet sei, und daß dieser sich geweigert habe, Alkestis dem mit einem Heere zur Rache heranziehenden Bruder Akastus auszuliefern. Darauf sei Admet besiegt, gefangen und mit dem Tode bedroht worden. Nun habe Alkestis sich freiwillig zu sterben bereit erklärt. Palaiphatos erzählt dann von der Rettung durch Herakles, deutet sie aber nach seiner Art rationalistisch um: Herakles hat Alkestis nicht dem Tode abgerungen, sondern Akastus besiegt, Alkestis befreit und sie dem Admet wiedergegeben. Das kann aber nicht die unmittelbare Quelle für Hans Sachs gewesen sein. Dieser weiß gar nichts von Herakles, und bei Palaiphatos ist Admet nicht der Gatte der Alkestis, sondern ihr Vetter.

S. 124. Die erste deutsche Übersetzung der Euripideischen Alkestis verdanken wir dem um 1570 in Mansfeld geborenen Straßburger Magister

Wolfhart Spangenberg. Sie erschien in Straßburg unter dem Titel: *Alcestis. Eine Artige Tragoedia*, darinnen ein Exempel Trewhertziger Liebe zwischen rechten Ehleuten vorgebildet wird. Erstlich von dem Fürtrefflichen Tragoedien Schreiber Euripide in Griechischer sprach gedichtet: Hernach durch den Hochgelehrten Mann Georgium Buchananum Scotum in Latein transferirt. Letzlich Auß demselben ohngefähr inn unser Muttersprache verdeutschet Durch M. W. S. M. Getruckt zu Straßburg bey Johan Carolo Anno M. DC. IIII. Neu herausgegeben hat sie Oskar Dähnhardt im 211. Bande der Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart (Tübingen 1896): Griechische Dramen in deutschen Bearbeitungen von Wolfhart Spangenberg und Isaak Fröreisen. Nebst deutschen Argumenten herausgegeben von Oskar Dähnhardt. Bd. I.

Im 16. Jahrhundert und im Beginn des nächsten herrschte im Elsaß und insbesondere in Straßburg ein reiches literarisches Leben. Dazu gehörten auch die vielbesuchten und hochgerühmten Aufführungen von griechischen und lateinischen Dramen durch Schüler des von Johannes Sturm gegründeten Gymnasiums. Über diese berichtet Dähnhardt (S. 11): «Die Vorstellungen wurden mit einem Prolog, der den Inhalt des Stückes berichtet, eröffnet. Außerdem wurden Inhaltsangaben vor den einzelnen Akten gewöhnlich von einem Schüler hergesagt. Für das Verständnis der Hörer sorgte man aber noch weiter, indem man deutsche Inhaltsangaben (argumenta) am Tage der Aufführung gleich unseren Theaterzetteln verkaufte. Oft wurden vollständig gereimte Übersetzungen ausgegeben. Ein Epilog, der den lehrhaften Gehalt der Aktion zusammenfaßte, schloß die Vorstellung.» Ob Spangenbergs Übersetzung bei einer Aufführung der griechischen oder lateinischen *Alkestis* als deutsches Textbuch gelten sollte, oder ob sie für sich aufgeführt worden ist, darüber wissen wir nichts. Die Straßburger Akten melden nichts von einer Aufführung der *Alkestis* im Jahre 1604. Dähnhardt (a. a. O. S. 8 Anm. und S. 61 Anm.) hilft sich mit der Annahme, daß eine solche Aufführung geplant worden, aber unterblieben sei. Nach seinen eigenen Angaben geht Spangenbergs Übertragung nicht auf das Original, sondern auf die lateinische Übersetzung Buchanans, des 1504 geborenen schottischen Dichters und Historikers zurück. Um einen Begriff von der Art und dem Ton der Übersetzung zu geben, genügt wohl eine Wiedergabe des Anfangs von Buchanans und Spangenbergs Übersetzung:

Buchanan.

Buchanani opera omnia, Tomus II, pag. 575 ff. (Lugduni Batavorum 1725.)

O tecta cara regis Admeti, in quibus
 Convictor esse pertuli servis Deus,
 Huc me coëgit, filium Aesculapium
 Flamnis trisulcis quum peremit Juppiterr
 5 Ego impotenti saevus ira fulminis

Fabros Cyclopas perimo: poenas ut darem
 Mortalis esse me viri servum pater
 Voluit. Profectus igitur huc, pecus hospitis
 Pavi, domunque praestiti incolumem hactenus:
 10 Ut sancta sancto quae Pheretis filio
 Pareret: ipsum liberavi e faucibus
 Lethi imminentis, praeoccupans Parcas dolo.
 Namque annuerunt mihi Deae, ut subducerem
 Admetum ab orco, et funus in praesentia
 15 Aliud loco ejus manibus supponerem.

Spangenberg.

Apollo.

O du holdselig liebes Schloß
 Des Königes Admeti groß,
 Darinnen Ich nun lange zeit
 Gedienet hab in Lieb und Leyd
 Und alß ein Knecht darein gewohnt,
 Auch diß falls mein selbst verschont,
 Ob Ich schon binn gantz frey geboren.
 Das kam alls auß Jupiters Zorn.
 Dann alß derselb meinen Sohn frum,
 Den lieben Aesculapium,
 Erschlug mit einem Tonnerstral,
 Da hat der kläglich Todes fall
 Meins lieben Sohns beweget Mich
 Daß mit Rachgyrigkeit auch Ich
 Aller der Cyclopischen Schmidt
 Mit meinem Schwerd verschonet nit,
 Sondern die Jenigen umbracht,
 Die den Tonnerstral hetten gemacht.
 Dadurch mein Vatter sehr bewegt
 Alß balt zur straff mir aufferlegt,
 Daß ich hinfort solt sein mit recht
 Eines sterblichen Menschens knecht.
 Alß balt zog ich zu diesem Wirt
 Und ward fast Neun Jahr sein Viehhirt,
 Hab auch sein Haußhaltung bißher
 Mit glück erhalten ohn beschwär.
 Und damit auch sein liebes Weib
 Noch lange Zeit von seinem Leib
 Viel Kinderlein Ihm' möcht' gebehren,
 Hab Ich newlich nach meim Begeren

Ihn von dem bittern Todt errett,
 Welcher ihn schon imm Rachen hett.
 Dann Ich die drey Parcas mit List
 Hab uberredt zur selben frist,
 Daß sie mir han verwilligt gern
 Was ich begeret. Doch so fern,
 Daß ich an des Admeti stat
 (Welchen der Todt begeret hat)
 Solt bringen eine andre Leych
 Und also eines Tausch vergleich.

Spangenberg's «holdselig liebes Schloß» (V. 1) geht auf den Zusatz Buchanans «cara» zurück. In Vers 10 hat Buchanan ἐτύγγανεν anstatt ἐτύγγανον gelesen und οἶκος als das Subjekt angesehen; daher seine sonderbare, nicht ganz verständliche Übersetzung. Spangenberg hat offenbar nichts damit anzufangen gewußt, sancta auf Alkestis bezogen und anstatt parēret parēret gelesen, was doch schon wegen des Versmaßes unstatthaft ist. So erklärt sich sein Zusatz: «Und damit auch sein liebes Weib, Noch lange Zeit von seinem Leib, Viel Kinderlein Ihm' möcht' gebahren». Von den «Neun Jahr» (V. 24) weiß weder Euripides noch Buchanan etwas.

Aus den 14 Trimetern des Originals sind 40 deutsche Reimzeilen geworden; die Übersetzung im ganzen weist über 1000 Verse mehr auf als das Original. Spangenberg hat nicht nur frei — er selbst sagt «ohngefähr» — übersetzt, sondern auch größere Zusätze gemacht, ja ganze Szenen dazu gedichtet. Mit diesen haben wir uns ein wenig zu beschäftigen. Sie entspringen der pädagogischen Tendenz des Dichters, zugleich dienen sie seiner Absicht, das Antike dem Empfinden der Leser näher zu führen, oder seiner Neigung zur Darstellung des Sentimentalen oder Rührenden.

Euripides läßt Alkestis beim Abschied zu Hestia, der Göttin des Herdes, beten (V. 167 ff.). Daraufhin schafft Spangenberg eine neue Gestalt, die im Personenverzeichnis genannt wird: Vestalis virgo, ein (sic) Heydnische Nonne. Diese Vestalin tritt auf, als der durch die Streitszene zwischen Vater und Sohn unterbrochene Leichenzug sich wieder in Bewegung setzt. Sie leitet das Begräbnis. Vier Weiber singen zuerst (V. 1574–81):

Mein Hertz, ohn Schertz, Mit Schmertz
 Ist gantz höchlich betrübet.
 O Gott, der Todt Mit Not
 Durch Tyranney sich übet.
 Jetzund die Stund
 Trennet Er ja ohn alle schewe
 Zwey Hertz, die sich gantz Hertziglich
 Vereiniget durch Ehlich Trewe.

Nach den Abschiedsworten Admets, der die Seele der Alkestis Gottes Gnade befiehlt, hält die Vestalin eine große Rede. Sie gibt der Toten in

das Grab ihre Krone, weil sie sie in Ehren getragen, den Trauring, zum Zeichen, daß Admet auch der Toten die Treue halten wird, drittens das Ewig Feuer (V. 1669–75).

So nim das Ewig fewr auch hinn,
 Welches dir in der Finsterniß
 Wird leuchten und dir machen gwiß
 Den weg, der dir nun ist bereit
 Zu deiner Seelen Seligkeit.
 Dann wie diß fewr stets brennt und schwebt,
 Also dein Seel Ewiglich Lebt.

Zuletzt ein Krüglein:

Darein Admetus, dein Ehman
 Gesamlet hat gantz unverdrossen
 Die Traenen, so er hat vergossen
 Umb Dich, sein liebes trewes hertz.

Nachdem «alles vollbracht laut unsrer Religion», schließt die Vestalin mit einer Weissagung für Admet, daß sein Leid werde in Freude verwandelt werden. Wohl um die Spannung der Hörer zu erhöhen, fügt der Dichter hinzu, daß es allen noch verborgen sei, was das für eine Freude sein werde. In der darauffolgenden Übersetzung des Chorliedes konnte der fromme Dichter die Worte: «Wenn es in der Unterwelt eine Belohnung der Guten gibt,» nicht stehen lassen, er schreibt dafür (V. 1729ff.):

Und weil du bist ohn arge list
 Gewesen frum gantz umb und um
 So wirst Du doch an jenem ort
 Zu den frommen auch sein komen.

Die griechischen Götternamen läßt Spangenberg stehen, aber daneben kommt auch der liebe Gott und der Teufel vor, die Trankspende des Herakles für die Götter wird gestrichen. Anstatt der Warnung des Herakles vor dem Neide der Götter läßt er ihn ausrufen: «Erzürne Gott nicht!» Von der Gnade Gottes und der ewigen Seligkeit wird gesprochen, als wenn ein christlicher Dichter sich an ein christliches Publikum wendete.

Bei der großen Vorliebe, die die Dichtung der Reformationszeit für die Darstellung der Gestalt des Todes hatte, ist es natürlich, daß Spangenberg sich die seltene Gelegenheit, die sich hier in einem antiken Drama bot, nicht entgehen ließ. Nach dem Gespräch mit Apollo begibt sich bei Euripides der Tod in den Palast des Admet, um sein Opfer den unterirdischen Göttern zu weihen. Spangenberg läßt ihn vorher noch einen größeren Monolog halten, er denkt sich den Tod als «freien Mäder», mit Pfeil und Bogen bewaffnet, in der Hand ein Stundenglas, bei dessen Ablauf der Mensch, den er aufsucht, sterben muß (V. 173–181).

Mir ist die Welt so groß und weit,
 Gleich wie ein hübsche Matte breit,
 Auff welcher viel der Blümlein zart
 Wachsen yedes nach seiner art.
 Wann ich dan nun soll üben Rach,
 Alß dann ich kurtze arbeit mach.
 Ich seh nichts an. Es gilt mir gleich,
 Man sey jung, alt, arm oder Reich.

⟨V. 191–194.⟩ Botz lange weil: Schaw, was ist das?
 Ist noch so viel sand ihm Stundglaß?
 Ich meint, es wer schon ausgeloffen.
 Ich hab die Stund nicht recht getroffen.

⟨V. 203f.⟩ Ihr menschen kind, wartet hie mein,
 Ich will balt wider bey euch sein.

Den Kampf des Todes mit Herakles, von dem Euripides nur berichtet, führt uns Spangenberg in einer großen Szene (V. 2018–2097) vor. Es ist eine recht matte Dichtung. Der Tod wird von Herakles zu Boden geworfen:

leg still und rühr dich nicht
 Du grewlich abscheulich Gesicht.

Er nimmt ihm den Bogen, zerbricht die Pfeile und läßt «der Alkestis verstorbnen Leib» (V. 2064) sich aus dem Grab erheben. Der Tod vertröstet sich mit der zukünftigen Rache, wenn einst Herakles «kommt an der Todten Tantz» und «steigt wiederumb hinab ins Grab» (V. 2097).

Es liegt in der Technik des griechischen Dramas begründet, daß die Tragiker Kinder überhaupt nicht oder nur als stumme Personen auf die Bühne brachten. Euripides ist, wie schon oben angeführt, der erste – und zwar gerade in der Alkestis –, der ein Kind auf der Bühne sprechen oder vielmehr singen läßt. Eumelos, der kleine Sohn des Admet, singt ein Klagelied beim Tode der Mutter. Seine kleine Schwester Perimele bleibt stumm. Eine solche Gelegenheit zu rührenden und ergreifenden Worten oder Szenen ließ sich Spangenberg nicht entgehen. Bei der Vision der Alkestis (V. 283) ruft Eumelos:

Ach sterbt nicht liebes Mütterlein
 Ihr müßt noch lange bey uns sein

und Eumelia, wie Perimele genannt wird:

Ach Vatter, unser Mütterlein
 Ist gar müd und will schlaffen ein.

Der Monodie des Eumelos (V. 403 ff.) fügt Eumelia die Worte hinzu (V. 865–871):

Ach Mütterlein! Ach Mütterlein!
 Wiltu dan nimmer bey uns sein?
 Ach mein Hertzliebes Mütterlein,
 Dir rüfft dein liebes Töchterlein.
 Ach hör mich doch und sieh mich ahn,
 Wiltu mich dann nun gar verlahn?
 Warumb hast mich nicht vor gekust?

Auch in der Szene, da Admet nach dem Begräbnis sich in Klagen der Verzweiflung ergeht, läßt Spangenberg die Kinder in rührenden Worten den Vater trösten (V. 2248–2264).

Aus den 5 Versen Schlußgesang des Euripideischen Dramas hat Spangenberg ein Gedicht von 5 Strophen gemacht. Die letzten Worte τῶνδ' ἀπέβη τόδε δράμα, bei Buchanan: Qualem Haec sortita est fabula finem, gibt er mit den Versen wieder (V. 2766 ff.):

Also der Anfang hier inn diesem Spiele
 Gantz betrübt, trawrig und mit leid vorfiele,
 Doch zuletzt, da sich nun das Unglück wendet,
 Frölich sichs endet.

Das deutsche Puppenspiel Alceste, das ganz sonderbare Blüten getrieben hat, zu behandeln, liegt außerhalb meines Themas (vgl. darüber Ellinger a. a. O. S. 19 ff.). Das gleiche gilt von den Parodien und Karrikaturen, die Ellinger S. 19 ff. und Hladny a. a. O. I, S. 17 ff. behandeln. Im Jahre 1911 ist noch ein «mythologisches Schelmenspiel Alkestis» von Eberhard König (Berlin o. J.) dazu gekommen. Auch eine Polemik, freilich eine sehr törichte, hat sich Euripides gefallen lassen müssen in Cornelius von Ayrenhoffs Alceste, «einem Lustspiel des Aristophanes aus dem Griechischen übersetzt» (Wien 1803), vgl. Ellinger a. a. O. S. 47 ff.

Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung m. b. H. in Leipzig

Das Erbe der Alten

Schriften über Wesen u. Wirkung der Antike

Gesammelt und herausgegeben von

O. Crusius / O. Immisch / Th. Zielinski

- Heft 1. **Hellenische Stimmungen in der Bildhauerei von Einst und Jetzt.** Von Geh. Hofrat Prof. Dr. Georg Treu. 52 Seiten mit 62 Abbildungen und einer Tafel. Gr. 8°. Preis geh. M. 1.80, geb. M. 3.50.
- Heft 2/3. **Aristophanes und die Nachwelt.** Von Prof. Dr. Wilhelm Süß. 226 S. Gr. 8°. Preis geh. M. 4.—, geb. M. 6.—.
- Heft 4. **Plutarch.** Von Prof. Dr. Rudolph Hirzel. 211 S. und 2 Tafeln. Gr. 8°. Preis geh. M. 4.—, geb. M. 6.—.
- Heft 5. **Euripides.** Von Rektor Dr. Hugo Steiger. 124 S. und 1 Tafel. Gr. 8°. Preis geh. M. 2.50, geb. M. 4.50.
- Heft 6. **Das Kaisertum.** Von Prof. Dr. Ludwig Hahn. 114 S. Gr. 8°. Preis geh. M. 2.50, geb. M. 4.50.
- Heft 7. **Caesar, sein Leben, seine Zeit und seine Politik bis zur Begründung seiner Monarchie.** Ein Beitrag zur Geschichte und Biographie Caesars. Von Prof. Dr. von Meß. 188 S. Gr. 8°. Preis geh. M. 3.80, geb. M. 5.80.
- Heft 8. **Kaiser Julianus.** Von Prof. Dr. Geffcken. 180 Seiten. Gr. 8°. Preis geh. M. 4.—, geb. M. 6.—.
- Heft 9. **Die Antike in Poetik und Kunsttheorie** vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. I: Mittelalter, Renaissance, Barock. Von Prof. Dr. Karl Borinski. XII und 324 S. Gr. 8°. Preis geh. M. 8.—, geb. M. 10.—.
- Heft 10. **Die Antike in Poetik und Kunsttheorie usw.** II. in Vorbereitung.

NEUE FOLGE

Gesammelt und herausgegeben von

OTTO IMMISCH

- Heft 1. **Das Nachleben der Antike.** Von Geh. Hofrat Prof. Dr. Otto Immisch. X und 64 S. Gr. 8°. Preis geh. M. 3.50, geb. M. 5.50.
- Heft 2. **Altgriechischer Baumkultus.** Untersuchungen. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. Ludwig Weniger. VI und 64 S. Gr. 8°. Preis geh. M. 3.50, geb. M. 5.50.

Das Erbe der Alten
Neue Folge IV

Das Erbe der Alten

Schriften über Wesen und Wirkung der Antike

Neue Folge, gesammelt und herausgegeben von

OTTO IMMISCH

Heft IV

Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur

von

KARL HEINEMANN

Band II



Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung m. b. H. in Leipzig · 1920

Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur

von

KARL HEINEMANN

Band II



Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung m. b. H. in Leipzig · 1920



Inhalt.

	Seite
Kapitel IV. Medea	1
Kapitel V. Ödipus und die Seinen	29
Antigone	50
Kapitel VI. Herakles	59
Kapitel VII. Hippolytus	69
Kapitel VIII. Ion	80
Kapitel IX. Gestalten aus dem Trojanischen Kriege	87
Hekabe und ihre Töchter	87
Philoktet	101
Ajas	106
Helena	111
Anmerkungen	126
Namen- und Sachregister	128





Kapitel IV.

Medea.

Medea schreitet durch die Dichtungen der Kulturvölker bis auf den heutigen Tag als Mörderin ihrer Kinder. Diesen Charakter hat ihr aber erst Euripides gegeben und zwar in der nach ihr genannten Tragödie. In der vorangehenden Sage und Dichtung ist sie die Zauberin, die durch übernatürliche Kraft Jason zur Bezwingung der feuerschnaubenden Stiere ihres Vaters und zur Gewinnung des goldenen Vlieses verhilft, ihren Bruder ermordet, ihren Schwiegervater durch «Aufkochen» verjüngt und Pelias bei einer gleichen Prozedur umkommen läßt, oder in Korinth den Tod ihrer Kinder, die sie unsterblich machen will, ohne mittelbare Schuld verursacht, während nach einer anderen Sage die Kinder von den Korinthern ermordet werden. Nur das Dämonische, Übernatürliche, das Große bei aller Verruchtheit und der Untergang der Kinder war Euripides gegeben. Er tat den Schritt von der Brudermörderin zur Mörderin der eigenen Kinder, weil er sich mit Vorliebe ein fast unlösbares Problem und einen Einzelfall schuf, eine ganz individuelle Situation, die aus einem ganz individuellen Charakter hervorgeht. Die Lösung ist ihm in bewundernswerter Weise gelungen. All die zahllosen Nachfolger und Nachahmer lassen Medea ihre Kinder ermorden, um Rache an Jason zu nehmen. Das wird nie und nimmer eine Mutter tun. Die Medea des Euripides faßt zwar den Entschluß, aber sie vermag ihn nicht auszuführen. Sie zaudert aus Liebe zu den Kindern, bis sie zu ihrer Ermordung gezwungen wird, um sie vor einem martervollen Tode zu bewahren.

Das ganze Drama, jede Szene, ja fast jedes Wort scheint nur um dieses Motives willen geschrieben zu sein. Die Ex-

position zeigt uns eine in ihren heiligsten Rechten gekränkte, schmachvoll behandelte Frau. Jason hat Medea, die ihm das Leben gerettet, das goldne Vließ verschafft, um seinetwillen ihren Vater verlassen, ihren Bruder ermordet, seinen Oheim umgebracht hat, verstoßen und die jugendliche Tochter des Königs von Korinth, Kreon, geheiratet. Wenn Medea auch noch nicht weiß, wie sie sich rächen soll, der Dichter läßt uns ahnen, was geschehen wird. Ihre Umgebung zittert vor dem dämonisch gewalttätigen Charakter der Herrin, und die alte Amme glaubt die Kinder vor der Wut der Mutter schützen zu müssen. Nun geschieht das Unglaubliche. Bisher ist Medea nur an ihrer Frauenehre gekränkt worden, jetzt wird sie mit den Kindern vom Könige, der ihre Rache fürchtet, des Landes verwiesen. Die sinkende Sonne darf sie nicht mehr in Korinth erblicken. Jetzt kennt sie das Ziel der Rache: «Drei Feinde mach' ich heute noch zu Leichen, das Mädchen, ihren Vater, meinen Mann.» An der Macht zur Rache fehlt es der Zauberin nicht; es gilt nur Zeit zu gewinnen und von dem Könige einen Aufschub der Ausweisung um einen Tag zu erhalten. Um das wahrscheinlich zu machen, hat Euripides in Kreon einen weichherzigen Menschen geschaffen, der seine Schwäche hinter erkünstelter Schroffheit zu verbergen sucht. Als Medea ihn um Erbarmen mit den Kindern anfleht, für die sie doch wenigstens Wohnung und Unterhalt suchen müsse, und an sein eigenes Vaterherz appeiliert, da kann Kreon ihr die Erfüllung der Bitte nicht versagen. Nun triumphiert Medea. Eine Freistatt nach gelungener Rache und Flucht bietet ihr Ägeus, der König von Athen, der auf einer Reise vor dem Palaste in Korinth anlangt, und dessen Beziehungen zu Medea Euripides in einem nach ihm benannten Drama dargestellt hatte.

Jason hat sich bisher im Bewußtsein seiner Schuld im Hintergrund gehalten. In letzter Stunde erscheint er, um wenigstens den äußern Anstand zu wahren und Medea eine Unterstützung anzubieten. Der Dichter hat ihn als einen krassen Egoisten, einen schlechten, feigen und hochmütigen Menschen geschildert. Sein böses Gewissen treibt ihn dazu, Medea und ihren Drohungen gegen den König die Schuld ihrer Ausweisung zuzuschieben.

Wie grausamer Hohn und Spott muß es Medea klingen, wenn er ihre Verstößung und seine neue Heirat mit seiner Fürsorge für ihre Kinder begründet und sich aller Dankespflicht für ledig hält, weil er nicht ihr, sondern nur ihrer Verliebtheit alles zu verdanken habe. Als er nun gar großmütig Geld und Unterstützung anbietet, da steigert sich ihre Erbitterung zur rasenden Wut und Empörung. Gift steht ihr zur Verfügung, aber wie soll sie es ihm beibringen? Und wenn sie in der Nacht sich an sein Lager schliche, um ihn zu ermorden, wird sie nicht gefangengenommen werden und den Feinden nur zum Gespött dienen? Aber es gibt noch ein anderes Mittel, ihn in sein Herz zu treffen. Der Grieche sah in der Kinderlosigkeit ein nicht geringeres Übel als den Tod. So müssen denn die Kinder sterben, wenn sie sich auch selbst für das ganze Leben unglücklich macht, und die junge Frau muß sterben, damit Jason keine Nachkommenschaft von ihr werden kann. Auf der Eitelkeit Jasons baut sie ihre List auf. Mit heuchlerischen Worten erklärt sie sich um der Kinder willen zum Verzicht bereit, damit sie unter seiner Leitung standesgemäß und als Königssöhne erzogen würden. Sie hat deshalb nur die Bitte, daß die Kinder in Korinth bleiben dürfen. Um den König und seine Tochter günstig zu stimmen, sollen die Kleinen der jungen Frau reiche Geschenke bringen. Hoherfreut willigt Jason in alles, ohne zu ahnen, daß diese Geschenke seiner Gattin den Tod bringen sollen. Bald kommen die Kinder zurück. Medeas Bitte wird bewilligt. Nun verlangt der Augenblick die Entscheidung. In Medeas Herz kämpfen die Rachbegierde und die innigste Mutterliebe einen furchtbaren Kampf. Den Entschluß hat sie gefaßt, aber ausführen kann sie ihn nicht. Unterdes ist das Schreckliche in dem Palast geschehen. Die junge Frau ist, nachdem sie das von Medea gesandte Gewand angezogen und sich den Goldschmuck auf das Haar gesetzt hat, durch das Gift und die auflodernde Flamme unter furchtbaren Qualen umgekommen und ebenso der Vater, der sich klagend und weinend auf die Leiche geworfen hatte.

Nun bleibt Medea keine Wahl, bald werden die Korinther kommen, um an ihr und den Kindern blutige Rache zu nehmen.

«Sonst liefr' ich meine Kinder andern Händen,
 Der Feinde Händen aus zu schnödem Morde.
 Ihr Tod ist unvermeidlich. Da er's ist,
 Will ich sie töten, die ich sie gebar.
 Auf, wappne dich, mein Herz, was zaudern wir,
 Die schwere, grause Tat der Not zu tun?
 Auf, meine Hand, entschließ' dich, nimm das Schwert,
 Nimm's, tu den Sprung ins Meer verlornen Lebens.
 Weich werden darfst du nicht, darfst an die Kinder
 Nicht denken, die du liebst, die du gebarst.
 Nur diesen kurzen Tag vergiß die Kinder,
 Dann magst du um sie weinen. Du erschlägst
 Sie zwar, doch liebst du sie. Ich ärmste Mutter.»

Sie vollzieht die unselige Tat. Der Angstschrei und die Hilferufe der Kinder geben uns davon Kunde. Als Jason herbeieilt, um die Kinder vor der Rache der Korinther zu schützen, erscheint Medea mit den Leichen der Söhne in den Lüften auf einem von ihrem Ahnherrn Helios gesandten Wagen, den zwei Drachen ziehen. Den Anklagen und der Verfluchung des ganz gebrochenen Gatten begegnet sie mit den Worten: «Ich traf dich in das Herz, wie du's verdienst.» Dann fährt sie triumphierend durch die Lüfte.

Schon vorher hatte Euripides Medea zweimal auf die Bühne gebracht, in den «Peliaden» und in «Ägeus». Aber diese Dramen sind nicht erhalten. Dasselbe gilt von den Kolchiden und den Wurzelgräberinnen von Sophokles, von der Medea des Karkinos, in der, wie Aristoteles berichtet, die Heldin nicht als Kindesmörderin dargestellt war, und der Medea von Dikaiogenes und Biotos. Die Tragödie von Neophron, von der sich in unseren Tagen einige Fragmente in Ägypten gefunden haben, scheint eine Neubearbeitung der Euripideischen Medea gewesen zu sein.

Unter den älteren römischen Tragikern hat sich besonders Ennius bemüht, seine Landsleute mit den großen Gestalten der griechischen klassischen Tragödie bekanntzumachen. Da er eine besondere Vorliebe für Euripides hatte, so war es natürlich,

daß er sich dessen Medea nicht entgehen ließ. Wir haben noch Zeugnisse von der großen Wirkung, die diese lateinische Tragödie ausgeübt hat, aber die Fragmente sind zu spärlich, als daß wir ein Urteil darüber fällen könnten. Viel gepriesen war im Altertum Ovids Tragödie Medea, doch ist sie bis auf zwei Verse verloren gegangen. Einen gewissen Ersatz dafür bieten seine epischen Dichtungen. In den Metamorphosen (lib. VII) hat er zwar die Vorfabel und Nachgeschichte der Euripideischen Medea ausführlich behandelt, doch das, was für Euripides die Hauptsache war, den Zwiespalt Medeas zwischen der Liebe zu den Kindern und der Rachsucht, nur in wenigen Versen abgetan, sicherlich deshalb, weil dieser Seelenkampf das Hauptthema seiner Tragödie war. Aber in dem Brief Medeas an Jason (Heroides 12) findet sich eine Szene, die mehr für eine Tragödie als für einen Brief geschaffen zu sein scheint. Als Medea den Brief entwirft, ist sie zwar aus Jasons Hause verbannt, aber sie weiß noch nichts von der bevorstehenden Heirat ihres Gatten mit der Tochter Kreons. Da hört sie plötzlich Flötenspiel und Hochzeitsgesänge an ihr Ohr klingen. Niemand wagt ihr zu sagen, daß es Jasons Hochzeitszug ist.

Mit diesem Hochzeitszuge beginnt auch Senecas Medea. Aber der Dramatiker hat gerade das eigentlich Dramatische, das der Brief ihm bot, fallengelassen. Der Chor singt den Hymenäus, nachdem Medea, die von der bevorstehenden Heirat Jasons wohlunterrichtet ist, ihrem Herzen durch Verwünschungen und Flüche Luft gemacht hat. Ovids Tragödie Medea scheint Seneca sich zum Muster genommen zu haben, und sicherlich hat er das Epos des Apollonius Rhodius Argonautica, besonders im ersten Akt, benutzt, aber seine eigentliche Quelle ist, wie natürlich, das Euripideische Drama gewesen. Die Gestalt des Ägeus hat er entfernt, die beiden Dialoge zwischen Jason und Medea in einen vereinigt, den Botenbericht von dem Tode Kreons und seiner Tochter auf wenige Verse gekürzt, dagegen den Zaubereien Medeas einen breiten Raum gegönnt. Geändert hat er die Situation bei Beginn des Dramas: Acastus, der Sohn des Pelias, verlangt für die Ermordung des

Vaters die Auslieferung Jasons, um ihn mit dem Tode zu bestrafen. Dieser muß sogar fürchten, daß auch die Kinder getötet werden, und daß Acastus und Kreon sich gegen ihn verbinden. Um der Kinder willen willigt er in die Verbannung Medeas, womit sich Acastus und Kreon, der Jason zum Gemahl seiner Tochter ausersehen hat, zufriedengeben. Immer wieder bezeugt Jason auch nach dem Morde der Kinder, daß er nur gezwungen Medea von sich gestoßen habe. Er ist nicht der krasse Egoist und schlechte Mensch, wie ihn Euripides geschildert hat. Sehr sympathisch berührt seine innige Liebe zu den Kindern, von denen er sich selbst auf die Gefahr des eigenen Todes nicht trennen will und für deren Rettung er sein eigenes Leben anbietet. Darum kann Medea zuerst an die Verstoßung nicht glauben, oder wenigstens nicht daran, daß Jason in freier Entschließung gehandelt habe. «Kann er nicht mein Jason bleiben, so soll er doch leben, meiner gedenkend.» Schuld allein ist Kreon; nur durch vieles Bitten hat Jason die Milderung der Todesstrafe in die Verbannung erreicht. Darum richten sich ihre Rachepläne zuerst nicht gegen Jason, dem ihr Fluch und ihre Verwünschung folgt, sondern gegen Kreon und dessen Tochter. Gleich zu Anfang tritt sie wie eine rasende Megäre auf, so daß eine Steigerung unmöglich erscheint. Unerhörtes, Grausiges, Entsetzliches plant sie. Der ganze Stamm des Königs soll ausgerottet, das Haus in Brand gesteckt, ja ganz Korinth vernichtet werden.

Aber Kreon und Jason gegenüber spielt sie die ruhige und gefügige Frau. Sie weigert sich nicht, Korinth und Jason zu verlassen, und bittet nur um einen bescheidenen Platz im Königreich; auch die Kinder will sie zurücklassen, da Kreon sich ihrer anzunehmen versprochen habe; den letzten Kuß ihnen geben zu dürfen, ist ihre einzige Bitte. Erst als Jason sich unerbittlich zeigt, ihr in schnöder Undankbarkeit die bösen Taten, die sie doch allein um seinetwillen verübt hatte, vorwirft und damit ihre Verbannung begründet, ja ihrem Flehen um Erbarmen roh ein Ende macht, da bricht der mühsam verhaltene Zorn in hellen Flammen hervor. Nun handelt es sich nur darum, wie der Feind ins Herz zu treffen ist. Sie bezwingt sich und

fragt ganz gelassen, ob sie nicht die Kinder zu Begleitern erhalten dürfe, um an deren Brust sich auszuweinen, während sie sich doch kurz vorher Kreon gegenüber mit der Trennung von den Kindern einverstanden erklärt hatte. Die Antwort Jasons, daß er lieber sterben als auf die Kinder verzichten wolle, entlockt ihr die Worte: «So liebt er die Kinder! Nun habe ich ihn, jetzt weiß ich, wo er verwundbar ist.» Die Ermordung der Kinder ist nun beschlossen. Nach einer für uns unerträglich breiten Schilderung der Bereitung des Giftes und Zaubers, dem Kreon, seine Tochter und der Palast zum Opfer fallen sollen, bringt ein Bote mit wenig Worten die Nachricht, daß Medeas Racheplan gelungen ist. Worauf Euripides den Hauptwert legt, den Kampf zwischen Mutterliebe und Rachsucht, das hat Seneca kurz abgetan. «Eine Deklamation der Leidenschaft, nicht ein Seelenkampf», so hat man mit Recht seine Darstellung bezeichnet; das eigentliche Motiv, die Furcht vor der qualvollen Ermordung der Kinder durch die rächenden Korinther, fehlt völlig. In ihrem rasenden Wutausbruche erhitzt sie sich bis zu dem unmenschlichen Wunsche, soviel Kinder zu haben wie Niobe, um alle vierzehn ermorden zu können. In einer Vision sieht sie die Furien aufsteigen und den Schatten des ermordeten Bruders, der Rache fordert. Ihm zum Opfer fällt der eine Sohn. Am Morde des anderen wird sie durch Waffenärm gehindert. Mit ihm flüchtet sie auf das Dach, indem sie die Leiche nach sich schleppt. Einen Augenblick spürt sie Reue, aber der Anblick Jasons, der zur Hilfe herbeigeeilt ist, reizt sie zu der schändlichen Tat, das andere Kind in langsamem Morde vor den Augen des Vaters abzuschlachten, trotz dessen flehentlichster Bitte, ihn lieber selbst zu töten. Ja sie versteigt sich zu dem gräßlichen Gedanken, daß sie den eigenen Leib mit dem Stahl durchwühlen und zerfleischen würde, wenn sie ein Kind von Jason unter dem Herzen trüge. Die Leichen läßt sie zurück und fährt auf dem Drachenwagen von dannen.

Seneca hat Euripides nicht erreicht. Was er auch bessern zu meinen glaubte, uns erscheint es als Mißgriff. Darüber kann auch die Redefülle und die glänzende Diktion nicht hinwegtäuschen. Gerade die Darstellung der Kindermörderin Medea

zeigt den großen Unterschied der Darstellung des Griechen und des Römers. Das Bestreben des Euripides geht dahin, die Ermordung menschlich zu begründen und seiner Heldin den menschlichen Charakter zu bewahren; dem Römer ist es gerade um das Unmenschliche zu tun, er steigert das Schreckliche zum Entsetzlichen. Seine Medea ist nicht 'mehr Mensch, sondern ein blutgieriges Ungeheuer.

Von anderen antiken Dichtern einer Medea sind noch zu nennen Curiatius Maternus, Lucanus, Bassus, Osidius Geta, aber diese Dramen sind nicht erhalten; von modernen Dolce, Jean de la Péruse (1573), de Sainte Marthe (1554), unselbständige Dichtungen, die schon in dem einleitenden Kapitel erwähnt worden sind. Auch Corneille schließt sich in seiner 1635 erschienenen Tragödie *Médée* an Seneca an, abgesehen von den Änderungen, die der Charakter der französischen Tragödie notwendig machte. Er gibt oft die Gedanken Senecas in verkürzter oder erweiterter Form wieder, ja, er begnügt sich sogar oft mit der Übersetzung. Wie Seneca läßt er Tod und Untergang auf der Bühne vor sich gehen, bei ihm sterben sogar Kreusa und Jason, der durch Selbstmord endet, vor den Augen der Zuschauer, nur vor dem Anblick der Ermordung der Kinder bewahrt uns der am Schluß fallende Vorhang. Kreusa, die bei Euripides und Seneca überhaupt nicht auftritt, wird bei Corneille die zärtliche Liebhaberin Jasons, Ägeus, der alte Freund Medeas, der galante Liebhaber Kreusas. Er ist überhaupt nur deshalb nach Korinth gekommen, um seine Werbung anzubringen. So leidenschaftlich und hitzig ist seine Liebe, daß er, obgleich von ihr verschmäht, sie auf sein Schiff zu bringen versucht, was jedoch von Pollux, einem Freunde Jasons, verhindert wird. Ägeus wird in den Kerker geworfen und von Medea befreit. Damit hat Corneille erreicht, was er wünschte. Nun ist es begründet, daß Ägeus Medea eine Zufluchtsstätte in Athen anbietet, was bei Euripides unmotiviert erschien. Daß nun gar Kreusa von ihrer Feindin Geschenke angenommen habe, das glaubt Corneille nicht verantworten zu können. Kreusa muß das kostbare Gewand von Jason, dieser von Medea verlangen, und die Amme, die diesen Wunsch Medea

übermittelt, bringt dabei erst ihre Herrin auf den Gedanken, ihre Nebenbuhlerin durch das Gewand zu töten. In den Schlußszenen kommt die Liebe Kreusas zum Vater und zum Geliebten zu ergreifendem Ausdruck.

Im Gegensatz zu Corneille hat Longepierre in seiner Tragödie Médée (1694) die Gestalt des Ägeus ganz entfernt. Medeas Haß und ihre Rachedgedanken richten sich zuerst gegen Kreon, der Jason die Tochter und das Reich angeboten hat und Medea wegen ihrer früheren Verbrechen verbannt. Ihren Gatten hält sie für den Verführten und bewahrt ihm ihre Liebe. Erst als er sich weigert, ihr die Kinder mitzugeben, wandelt sich diese Liebe in glühenden Haß. Ganz wie bei Euripides täuscht sie Jason durch verstellte Unterwürfigkeit. Sie faßt den Entschluß, Kreusa zu töten, ruft Hekate zu Hilfe und verspricht dem Geist des Vaters und des Bruders, ihre Verbrechen an ihnen zu rächen. Als sie von den Kindern für immer Abschied nehmen soll, kommt ihr der Gedanke, sie zu töten, um dadurch Jason zu strafen und sie der Rache für die Ermordung Kreons und Kreusas zu entziehen. Kreusa stirbt in den Armen Jasons. Medea tritt hinzu, macht ihn mit einem Zauberstab unbeweglich und zeigt ihm den von dem Blute der Kinder triefenden Dolch. Nachdem sie ihre Rache ausgekostet hat, «zu grausam, um Jason zu töten,» fährt sie in dem Drachenzwagen von dannen. Jason endet, wie in dem Drama Corneilles, durch Selbstmord.

Die Tragödie des englischen Dichters Richard Glover (1717–85) ist ein recht verworrenes Drama. Kreon muß deshalb untergehen, weil er sogar gegen den Willen der Götter die Vermählung seiner Tochter mit Jason durchsetzen wollte. Jason, der junge Ehemann, ist bereit, sich von Kreusa wieder zu trennen, aber es ist zu spät. Medea hat bereits die Rache vollzogen. In diesem Drama tritt zuerst der Einfluß Hekates auf Medea bedeutungsvoll für die Handlung hervor.

Das zuerst in Leipzig 1775 aufgeführte Melodrama in einem Akt Medea von Fr. W. Gotter verdient keine eingehende Betrachtung. Es ist nur deshalb der Vergessenheit entrissen worden, weil es von Cherubini zum Text einer Oper gewählt wurde. Medea kehrt auf dem Drachenzwagen aus der Ver-

bannung, die über sie verhängt worden ist, zurück, um furchtbare Rache zu nehmen. An diesem Tage feiern Jason und Kreusa ihre Hochzeit. Medea tötet die Kinder. Hekate und die Mächte der Unterwelt, die Medea gehorchen, vernichten Kreusa; Jason tötet sich selbst.

Maximilian Klinger hat sich nach eigener Aussage in seinen beiden in Prosa geschriebenen Tragödien *Medea in Korinth* (1786) und *Medea auf dem Kaukasus* (1790) von dem griechischen Urbild losmachen und etwas ganz Neues schaffen wollen. Der Inhalt des an zweiter Stelle genannten Dramas ist auch wirklich von ihm erfunden und die Gestalt seiner Medea nicht nur ungriechisch, sondern ganz unverständlich. Ein solches Wesen, «das der Erde, dem Himmel und dem Schattenreiche gebietet», das durch einen Wink Menschen töten, Blitze senden, Felsen spalten kann und doch ein sterbliches Weib ist, hat keines Volkes Phantasie je geschaffen. Und dieser Widerspruch ist gerade das Thema der beiden Tragödien. Das liebende Weib läßt sich um Jasons Macht und Ruhm zu erhöhen, durch ihre dämonische Kraft zu den grausigsten Verbrechen verleiten. Von der gefürchteten Mörderin wenden sich Jason und Kreon mit Entsetzen ab. Sie wird verstoßen und ihrer Kinder beraubt. Sie mordet die Kinder; aber wie wenig hat es Klinger verstanden, diese Untat wahrscheinlich zu machen. Während Medea von Kreon und Jason als das furchtbare Mannweib geschildert wird, dessen übernatürliche Macht grenzenlos ist, erscheint sie selbst mild und versöhnlich, nimmt alles geduldig auf sich und trennt sich von Jason mit den Worten: «Genieße und sei glücklich.» Der Gedanke, die Kinder zu ermorden, kommt nicht aus ihr selbst, sondern wird ihr von der zur Ausführung der Rache aus der Unterwelt heraufgerufenen Mutter Hekate eingegeben, die den Mord ihrer Enkel zur Sühne für den von Medea ermordeten Sohn Absyrtos verlangt (!). Die Rache an Kreon, Kreusa und Jason vollziehen die Erinyen. Medea flüchtet in die Felseneinsamkeit des Kaukasus. Hier spielt die zweite Tragödie Klingers. Der Rache ist Genüge getan; aber in ihrer Einsamkeit kommt Medea zu der Überzeugung, daß nicht diese Rache ihr Glück

sei, sondern die Erinnerung an die Zeit, wo sie rein und un- schuldig die Liebe Jasons und ihrer Kinder genoß. Die Macht- fülle ist ihr Fluch. Deshalb leistet sie «dem Schicksal» den Eid, ihrer dämonischen Kraft zu entsagen. Sie begibt sich zu einem Hirtenvolke, um Mensch unter Menschen zu sein und das Volk zu beglücken. Vor allem will sie die Hirten von ihrem unsinnigen, mit Menschenopfern verbundenen Götzendienst be- freien und sie über die Lügen ihrer Priester aufklären. Bei dem einer Jungfrau drohenden Opfertode vergißt sie, von Empörung und Mitleid ergriffen, ihren Schwur und sendet einen Blitz, der den Priester tötet und den Felsenaltar zer- schmettert. Von nun an ist ihr alle Zauberkraft genommen. Um den Hirten die Furcht vor ihr zu nehmen, gibt sie ihnen davon Kunde. Darauf beschließen die Priester, sie ihrem be- leidigten Gott zu opfern. Medea entgeht dem, indem sie sich selbst ersticht.

Des italienischen Dichters Nicolini Tragödie in gereimten Versen Medea (1810) hält sich in der Hauptsache an Euri- pides, abgesehen von einigen Entlehnungen von Seneca. Nicolini verzichtet auf den Drachenzug, der Medea ent- führt. Sie nimmt sich selbst das Leben.

Julius Graf von Soden wendet sich in dem Vorworte zu seiner 1814 in Aarau erschienenen Tragödie mit Chören Medea gegen die Auffassung der Franzosen, die Medea als Furie, als Gegenstand des Entsetzens dargestellt haben. Der Dichter sieht in ihr ein leidenschaftliches, zur Verzweiflung ge- triebenes Weib. Nur schade, daß er sie nicht als menschlich sterbliches Wesen darstellt, sondern als «unmenschliche Götter- tochter». «Der Erdkreis ist ihr Reich. Der Ozean die väter- liche Heimat. Ein Wink, es öffnet sich sein Schlund, ver- schlingt das Eiland, das sie töricht ihr verbieten.» Es ist also derselbe Widerspruch wie in Klingers Medea. Den Charakteren fehlt die Einheit. Sie wandeln ihre Anschauungen und Ge- sinnung im Handumdrehen. Jason, der den Meineid geradezu als Sport treibt, wird mehrmals tief erschüttert und zu Tränen gerührt durch das Unglück Medeas, dessen Urheber doch er allein ist.

Wie Grillparzer, der Dichter der Trilogie «Das goldne Vließ» (1821), seine Stellung und Aufgabe gegenüber Euripides aufgefaßt hat, ergibt sich aus seinem Gedicht: «Euripides an die Berliner» und aus der Antwort, die er auf den Vorwurf, sein Drama Sappho sei nicht griechisch genug, gegeben hat: «Ich habe nicht für Griechen, sondern für Deutsche geschrieben.»

Der tragische Dichter geschichtlicher oder sagenhafter Stoffe wird zwar durch die Geschehnisse und die Taten das Äußere als längst Vergangenes darstellen, aber die Empfindungen, Gefühle, Charaktere seiner Helden und die Motive ihrer Handlungen seiner Zeit und seinem Herzen entnehmen. Es war mithin Grillparzers Hauptaufgabe, die Handlungsweise Medeens aus den sittlichen Anschauungen und Empfindungen seiner Zeit zu erklären. Dem scheint Grillparzers Absicht zu widersprechen: «Den Unterschied zwischen Kolchis und Griechenland zur Grundlage der Tragik in der Trilogie zu machen.» Aber das ist nur scheinbar. Gerade wie Goethe war Grillparzer der Meinung, daß die Griechen das geistig und sittlich höchststehende Volk gewesen, und daß sie das Ideal der Sittlichkeit, das er im Herzen trug, verwirklicht haben. Wenn in der Euripideischen Iphigenie und in Medea jenes Ideal sich nicht verkörpert fand, so war das die Schuld des griechischen Dichters, dem die wahre Größe des Griechentums nicht aufgegangen war. So ergab sich als leitende Tendenz für den Dichter des Goldenen Vlieses gegenüber der Darstellung des Euripides: die Veredlung und Idealisierung der Charaktere und der Motive der Griechen und auch Medeens, die, wenn sie auch eine Kolchierin ist, dennoch das Bestreben hat, eine Griechin zu werden. Diese Tendenz zeigt sich nun sowohl in der Gestaltung der Charaktere selbst, als auch in den Änderungen, die Grillparzer mit dem Stoff vornahm.

Um die Handlungsweise Medeens zu begründen und zu erklären, stellt er nicht nur wie Euripides die Katastrophe dar, sondern behandelt in den Dramen «Der Gastfreund» und «Die Argonauten» ihr Schicksal von der Ankunft des Phrixus in Kolchis an, dem Aietes das goldene Vließ raubt. Euripides erwähnt das goldene Vließ nur nebenbei an zwei Stellen. Welchen Wert Grillparzer diesem Vließ beilegte, ist schon dar-

aus zu ersehen, daß er nach ihm der Trilogie den Titel gab. Mit dem Raube des goldenen Vlieses aus Delphi beginnt die Trilogie, mit dem Entschluß Medeens, es wieder dorthin zu bringen, schließt sie. Die Sage erzählt, daß Phrixus auf einem geflügelten Widder mit goldenem Vließ nach Kolchis geflüchtet, und daß das goldne Vließ von dort durch Jason zurückgeholt worden sei. Bei Hygin findet sich die Angabe, daß Aietes den Phrixus habe töten lassen. Euripides berichtet nur von «dem Drachen, der das goldene Vließ umringelt hielt, in nimmermüder Wache». Aber Grillparzer hat ihm eine übernatürliche Kraft verliehen. Phrixus erhielt es im Traum im Tempel zu Delphi auf geheimnisvolle Weise. Er bringt es nach Kolchis, weil dieser Name auf dem Standbild, dem das Vließ entnommen war, mit goldenen Lettern eingegraben war. «Sieg und Rache» wird ihm in seinem Besitz versprochen. Nachdem Aietes es ihm geraubt hat, spricht er sterbend den Fluch aus über jeden Besitzer des Vlieses. Um es vor Raub zu schützen, wird es hier in einer Höhle von einer Schlange gehütet; Feuer geht von ihm aus, und die Hand verbrennt dem, der es berührt.

In der Höhle liegt's verwahrt,
Verteidigt von allen Greueln
Der List und der Gewalt.
Labyrinthische Gänge,
Sinnverwirrend,
Abgründe, trügerisch bedeckt,
Dolche unterm Fußtritt,
Tod im Einhauch,
Mord in tausendfacher Gestalt!
Und das Vließ, am Baum hängt's,
Giftbestrichen,
Von der Schlange gehütet,
Die nicht schläft,
Die nicht schont,
Unnahbar.

Alles Bedeutende, was geschieht, knüpft sich an dieses Vließ an. Um seinetwillen wird Phrixus ermordet, um seinetwillen

unternimmt Jason die Fahrt, geschehen all die Greuel; mit ihm hängt der Tod des Pelias und zuletzt auch der Kreusas zusammen. Mit seinem Besitz ist Reichtum, Ehre, Macht und Sieg verbunden, aber seit dem Fluch des Phrixus auch Verderben und Tod.

. . . es ist das goldne Götterkleinod,
von dem man spricht, so weit die Erde reicht.

Von ihm gehen magische Wirkungen aus, die alle diese Helden veranlassen, um seinen Besitz Ehre und Leben aufs Spiel zu setzen. Grillparzer hat es mit dem Nibelungenhort verglichen, aber dazu fehlt ihm der reelle Wert. «Es ist ein Symbol, die Verkörperung,» wie Volkelt sagt, «der Lockungen und Betörungen, die von Größe, Macht, Ruhm und Liebe ausgehn», aber zugleich auch ein handelndes Wesen, eine tückische Schicksalsmacht, die die Menschen ins Verderben stürzt und auch den unschuldigen Phrixus nach Kolchis lockt, um ihm statt des versprochenen Sieges schmachhlichen Untergang zu bereiten. Ebenso werden Aietes, Jason, Pelias, Kreon durch das Vließ betört und verlockt. Aber zu unserm höchsten Erstaunen erfahren wir plötzlich, daß es mit dieser übernatürlichen Kraft des Vlieses gar nichts auf sich hat. Jason selbst erklärt dem Könige Aietes:

Nicht gut, nicht schlimm ist, was die Götter geben,
Und der Empfänger erst macht das Geschenk.
So wie das Brot, das uns die Erde spendet,
Den Starken stärkt, des Kranken Siechtum mehrt,
So sind der Götter hohe Gaben alle,
Dem Guten gut, dem Argen zum Verderben.
In meiner Hand führt jenes Vließ zum Sieg,
In deiner sichert's dir den Untergang.

Wenn aber das goldene Vließ nicht mehr ist, als jede andere Gabe Gottes, wie soll man den Kampf aller dieser Männer um ein Widderfell verstehen? Und war Phrixus nicht auch ein guter und edler Mensch? Noch ein anderer unlösbarer Widerspruch tritt dazu. Jason hat sein Leben und seine Ehre

daran gesetzt, das Vlies zu erwerben, aber in Korinth weiß er gar nicht, wo es geblieben ist. Wenn der Dichter damit sagen wollte, daß Jason den Glauben an das Vlies verloren habe, so mußte das doch bei der großen Bedeutung, die dem Vlies in der ganzen Dichtung gezollt wird, deutlicher und klarer begründet werden. Offenbar hat Grillparzer sich mit der Einführung der übernatürlichen Macht des goldenen Vlieses der griechischen Tragödie nähern wollen, wenn auch Euripides gar nichts davon weiß. Er teilte den Glauben seiner Zeit, von dem uns erst Wilamowitz befreit hat, daß die griechische Tragödie Schicksalsdrama gewesen sei. Wie Schiller die größere Hälfte der Schuld Wallensteins «den unglückseligen Gestirnen zuwälzte», so wollte Grillparzer seine Gestalten entlasten und sittlich heben, indem er sie unter den Bann einer überirdischen Macht stellte.

Um seine griechischen Helden und die griechische Kultur so herrlich als möglich erstrahlen zu lassen, gewährte Grillparzer der Schilderung der Unkultur von Kolchis und seinen Bewohnern einen sehr breiten Raum. Dieser Unterschied sollte sogar, wie er selbst sagt, die Grundlage der Tragik ausmachen und die beiden ersten Tragödien deshalb so barbarisch als möglich gehalten werden. Der Gegensatz wird gezeigt an der Natur und Beschaffenheit des Landes von Kolchis, an der Wohnung und Lebensweise des Fürsten, an der Auffassung der Götter und den Opfern, an den Begiffen von Ehre, Gastfreundschaft und Treue. Die entsetzlichsten Greuelthaten gehen von Kolchis aus, und auf dieser Folie hebt sich die Schönheit Griechenlands und die Sittlichkeit und Kultur seiner Bewohner glänzend ab. Das ist so sehr Grundzug der Tragödie, daß es eines Nachweises nicht bedarf. Die Gestalt der Gora, der Begleiterin Medeens, ist eigens dazu geschaffen, um diesen Gegensatz auch in dem dritten Drama, das in Griechenland spielt, festzuhalten. Bei Euripides wird von der Unkultur der Barbaren nur an zwei Stellen gesprochen, er hatte dazu auch keine Veranlassung, aber während bei dem deutschen Dichter Medea den Griechen aus tiefster Seele verhaßt ist, ist bei ihm die hellenische Welt voll von ihrer Weisheit und Kunst, sind

die Korinther ihr wohlgeneigt, und der Chor der Frauen ist mit ihr befreundet und nimmt ihre Partei.

- Aber damit ist der Kern unseres Themas noch nicht berührt: der Mord der Kinder durch die eigene Mutter. Grillparzer erzählt in seiner Selbstbiographie, daß ihn «vor allem der Charakter der Medea interessiert hätte und die Art und Weise, wie sie zu der für eine neuere Anschauungsweise abscheulichen Katastrophe geführt wird». Es steckt in diesen Worten ein Vorwurf gegen Euripides, der ja den Kindermord durch Medea, von dem die Sage nichts weiß, erst erfunden hat. Aber dieser Vorwurf wäre nur berechtigt, wenn die Euripideische Medea ihre Kinder tötete, um ihre Rachegeleüste zu befriedigen. Das tut sie nicht. Sie faßt zwar den Entschluß, aber sie kann ihn nicht ausführen. Erst als allein der Tod von ihrer Hand die Kinder schützen kann vor einem martervollen Ende durch die zur Rache herbeieilenden Korinther, vollendet sie die Tat. Für die Athener war die Sorge und Angst Medeens sehr verständlich, weil nach der ursprünglichen Sage die Kinder wirklich von den Korinthern ermordet wurden.

Grillparzer hat dieses Motiv nur nebenbei verwendet.

Sie kommen, sie töten mich,
Schonen auch der Kleinen nicht.

Daraus könnte man folgern, daß sie die Kinder und sich selbst töten will, um nicht in die Hände der Feinde zu fallen, eine Lösung, die selbst ein so gewichtiger Kritiker wie Volkelt für die bessere hält. Eine martervolle Ermordung der Kinder durch Kreon ist bei der hohen sittlichen Stufe, auf die ihn Grillparzer gestellt hat, ganz ausgeschlossen.

Dagegen hat Grillparzer zwei neue Motive erfunden, die beide wieder dazu dienen sollen, Medeens Tat uns verständlicher zu machen und ihren Charakter zu heben. Es ist erstlich das Motiv der Eifersucht. Die Medea des Euripides ist viel zu groß gedacht, als daß das Gefühl der Eifersucht in ihrem Herzen Raum finden könnte. Ihr Stolz verbietet das. Sie verachtet die Nebenbuhlerin und haßt sie, weil sie von ihr in ihrer

Frauenwürde gekränkt ward. Sie tötet sie, damit Jason kinderlos bleibe. Auch bei Jasons Bewerbung um die Tochter des Königs ist von Liebe nicht die Rede; es ist ihm nur um die Stellung als Gatte der Erbin des Reiches zu tun. Medea, von glühender Eifersucht erfüllt, möchte das Herz des Gatten zurückerobern; sie will ihren Charakter aufgeben, eine Griechin werden, eine Frau wie Kreusa. Es gelingt ihr nicht, sie wird von dem Gatten in schmähhlicher Weise verstoßen und in das Elend gejagt. Daß eine eifersüchtige Frau ihre Nebenbuhlerin beseitigt, ist begreiflich. Daß sie aber aus Eifersucht ihre Kinder ermordet, ist sicher ganz unwahrscheinlich. Das hat Grillparzer ebenso empfunden wie wir, und deshalb erfand er noch ein neues Motiv. Bei Euripides werden Medea die Kinder gelassen; sie sollen mit ihr in die Verbannung gehen. Ihre Bitte, die Kinder in Korinth lassen zu dürfen, damit sie von ihrem Vater erzogen würden, ist eine Heuchelei, durch die sie den Untergang der Nebenbuhlerin erreichen will. Um die Schuld Medeas zu mildern, verschärfte Grillparzer das Unrecht, das ihr geschieht, dadurch, daß sie ihrer Kinder beraubt werden soll. Auf ihre flehentlichen Bitten gestattet Jason, daß einer von den Knaben ihr bleibe und ihnen selbst die Wahl gelassen werde. Und nun muß Medea die schreckliche Erfahrung machen, daß beide Knaben sich weigern, ihr zu folgen, und vor der Mutter zu ihrer Nebenbuhlerin flüchten. Daß Medea deshalb auf die unmündigen Knaben, die gar nicht wissen, was sie tun, glühenden Haß wirft, ist vielleicht verständlich, aber nicht verständlich ist es, daß dieser Haß ein Motiv zur Ermordung der Kinder wird.

Da Grillparzer den Motiven für den Mord der Kinder die Eifersucht Medeens hinzufügte, mußte natürlich der Rivalin eine größere Rolle zufallen. Er hat Kreusa alle die guten Eigenschaften verliehen, die ein braves deutsches Mädchen zieren. An der Liebe zu Jason, die auf ihre früheste Jugend zurückgeht, hat sie treu festgehalten. Trotz dieser Liebe ist sie in ihrem Edelmut bereit, Jason und Medea zu versöhnen, sie unterstützt Medeens Bestreben, Jasons Herz zurückzuerobern und seine Gunst wiederzugewinnen. Barmherzig und liebe-

voll nimmt sie sich der Kinder an, auf ihre Bitten hin wird es Medea gestattet, trotz der Verbannung durch die Amphiktyonen in Korinth zu bleiben. An allem, was sie spricht, tritt ihr edler Sinn, ihre Güte und Milde hervor. Auf Medeens Drohung mit furchtbarer Rache hat sie die hohe Antwort:

Ich sinne nur, ob recht ist, was wir tun,
Denn tun wir recht, wer könnte dann uns schaden?

Aber das schöne Bild wird im entscheidenden Augenblicke zerstört. Der Edelmut versagt, wo den großen Worten die große Tat folgen soll. Sie weigert sich nicht, sich mit Jason zu vermählen und so Medea den Gatten zu rauben.

Die breite Basis einer Trilogie gab Grillparzer die Möglichkeit, bei seinen Hauptgestalten Jason und Medea seine Tendenz in ausgedehnter Weise walten zu lassen. Wenn Euripides uns fertige, abgeschlossene Charaktere gibt, konnte Grillparzer werdende darstellen. Es sind von Natur aus edle Menschen, die infolge der Schicksale, die ihnen zuteil werden, ihre Seele nicht rein halten und allmählich zu Verbrechen getrieben werden.

Der Euripideische Jason ist ein eitler Egoist, dessen Handlungen allein durch den Vorteil bestimmt werden. Einer Neigung oder Liebe zu andern Menschen ist er überhaupt nicht fähig. Er hat Medea nur um des eigenen Vorteils willen geheiratet, und ebensowenig liebt er die zweite Gattin, für deren qualvollen Untergang er nicht ein Wort der Klage übrig hat. Es ist ihm nur darum zu tun, sich eine hohe Stellung und behagliche Existenz zu schaffen.

Grillparzers Jason ist nicht weniger Egoist. Medea charakterisiert ihn mit den Worten:

Nur er ist da, er in der weiten Welt,
Und alles andre nichts, als Stoff zu Taten.
Voll Selbstheit, nicht des Nutzens, doch des Sinns,
Spielt er mit seinem und der andern Glück:
Lockt's ihn nach Ruhm, so schlägt er einen tot,
Will er ein Weib, so holt er eine sich.
Was auch darüber bricht, was kümmert's ihn!
Er tut nur recht, doch recht ist, was er will.

Er handelt ebenso schlecht an Medea wie der Jason des Euripides. Er verstößt sie, der er alles verdankt, die ihm alles geopfert hat, und scheut auch die Lüge nicht, um seine schändliche Handlungsweise zu begründen. Er ist ein schwacher, haltloser Mensch, jammernd und klagend, ganz gebrochen und verzweifelnd. Aber dieser Jason tritt uns erst in dem dritten Drama entgegen. In den Argonauten ist er der von ganz Griechenland bewunderte Held, wie Medea ihn schildert: «So stand er da, an Kolchis fremder Küste, die Männer stürzten nieder seinem Blick So stand er da, in Kraft und Schönheit prangend, ein Held, ein Gott.»

Die stolze Königstochter, die bisher die Liebe verachtet hat, unterliegt seinem Zauber, wird sein willenloses Geschöpf, verläßt die Heimat, verrät den Vater und die Brüder. Um seine sieghafte Tapferkeit scharen sich die ersten Männer Griechenlands, die ihn vergöttern. Mit ihm sind sie Helden, ohne ihn ratlos und furchtsam. Er selbst schildert seinen Abschied von Korinth zur Fahrt nach dem goldenen Vließ:

Da wallten sie in dichtgedrängten Wogen
 Von Menschen, Wagen, Pferden, bunt gemengt,
 Die Dächer trugen Schauende, die Türme,
 Und wie um Schätze stritt man um den Raum,
 Die Luft ertönte von der Zimbel Lärm
 Und von dem Lärm der Heil zuschrei'nden Menge,
 Dicht drängt' sie sich rings um die edle Schar,
 Die, reich geschmückt, in Panzers hellem Leuchten,
 Der Mindeste ein König und ein Held,
 Den edeln Führer ehrfurchtsvoll umgaben,
 Und ich war's, der sie führte, ich ihr Hort,
 Ich, den das Volk in lautem Jubel grüßte. —

So hofft er, bei der Rückkehr als Sieger nach großen, unerhörten Kämpfen mit noch größerem Jubel empfangen zu werden.

Doch still war's in den Gassen, als ich kam,
 Und scheu wich der Begegnende mir aus.
 Was dort geschehn in jenem dunkeln Land,

Vermehrt mit Greueln hatt' es das Gerücht
 Gesät in unsrer Bürger furchtsam Ohr,
 Man floh mich und verachtete mein Weib —
 Mein war sie, mich verschmähte man in ihr!

Es waren die Gerüchte von der Zauberkraft Medeens, von der grausamen Ermordung des Bruders, von dem Tode des Vaters, die die Griechen vor der Barbarin schaudern ließen. Der Oheim Pelias verlangt von Jason die Verstoßung Medeens, und da er sich weigert, wird er aus Jolkos verbannt. Da erkrankt plötzlich Pelias und stirbt auf geheimnisvolle Weise. Das Volk gibt Medea die Schuld, erstürmt das Haus Jasons, und nur mit Mühe gelingt es ihm, zu entkommen. «Seitdem irr' ich durch Hellas weite Städte,» so berichtet er dem König Kreon, «der Menschen Greuel, meine eigne Qual, und nimmst du mich nicht auf, ein ganz Verlorner.» Es ist wohl zu verstehen, daß die Verbannung, die Verachtung und der Haß seines Volkes Jason den Lebensmut raubt und ihn im Elend und der Verzweiflung kleinlich und haltlos werden läßt, aber nicht zu verstehen wäre es, wenn derselbe Held, der uns als die Blüte Griechenlands geschildert worden war, jene Verbrechen begangen oder teil an ihnen genommen hätte. Wie sollte das auch mit dem Bilde übereinstimmen, das in der Seele Grillparzers von den Griechen lebte? Von Absyrtus, dem Bruder Medeens, erzählt die Sage, er wäre von Jason getötet worden, eine andere läßt ihn von Medea gemordet und zerstückelt werden, bei Euripides wird er von Medea am Herde des Hauses getötet. In dem deutschen Drama wird er zwar von Jason, den er angreift, niedergeschlagen, jedoch nicht verwundet. Er springt freiwillig ins Meer, weil er den Tod der Gefangenschaft vorzieht. Vom Tode des Pelias bekennt die Euripideische Medea offen, den Mord durch seine Töchter angestiftet zu haben, wobei sie andeutet, daß sie damit einen Wunsch Jasons erfüllt habe. Grillparzer hat den Tod des Pelias so sehr in den Mittelpunkt seiner Medea gestellt, daß fast die ganze Handlung sich um die Frage der Schuld oder Nichtschuld dreht. Jason schwört bei allen Göttern, der Tat fern zu stehen. Auch der Herold der

Amphiktyonen gibt seine Unschuld zu. Aber Medea denkt darüber anders:

Medea.

Weißt du — Sieh mich nicht so verachtend an! —
 Wie du den Tag vor deines Oheims Tod,
 Da eben seine Töchter von mir gingen,
 Die ratlos ich auf dein Geheiß entließ,
 Wie du zu mir in meine Kammer tratst
 Und, mit den Augen so in meine schauend —
 Als säh' ein Vorsatz, schein in dir verborgen,
 Nach seinesgleichen aus in meiner Brust —
 Wie du da sagtest: Daß zu mir sie kämen,
 Um Heilung für des argen Vaters Krankheit,
 Ich wollt' ihm einen Labetrunk bereiten,
 Der ihn auf immer heilen sollt' und mich!
 Weißt du? Sieh mir ins Antlitz, wenn du's wagst?

Jason.

Entsetzliche! Was rasest du gegen mich?
 Machst mir zu Wesen meiner Träume Schatten,
 Hältst mir mein Ich vor in des deinen Spiegel
 Und rufst meine Gedanken wider mich?
 Nichts weiß ich, nichts von deinem Tun und Treiben.

Den Anklagen Medeens, daß Jason um den Tod des Oheims zu den Göttern gebetet, ja sie versucht habe, «ob sie's nicht üben wollte», weiß Jason nur zu entgegnen: «Nicht der Gedanke wird bestraft, die Tat.» Zu solchen Sophismen flüchtet der große Held. Das Ansinnen des Pelias und Kreons, Medea zu verstoßen, hat er zurückgewiesen, Kreon gegenüber mit den schönen Worten:

Jason.

Eh' du vollendest, höre mich!
 Du nimmst uns beide, oder keinen, Herr!
 Mein Leben wär' erneut, wüßt' ich sie fort,
 Doch muß ich schützen, was sich mir vertraut.

Aber wie sehr er sich das wünscht, was zu tun er sich scheut, verrät sein Vorschlag bei der Ankunft in Korinth, Medea solle

einige Zeit fern von ihm im Verborgenen leben, und seine wahre Gesinnung zeigt er darin, wie er zu andern von ihr spricht: Ihm schaudert vor seinem Weibe. Ihr Anblick schnürt das Innere ihm zusammen. Nun tritt ihm die Jugendgeliebte entgegen in all ihrer Schönheit und sittlichen Größe, Kreusa, die ihm ihre Neigung bewahrt hat. Der Gedanke, was er an ihrer Seite hätte werden können, verfolgt ihn unablässig. Da erwählt ihn der König selbst zu seinem Eidam. Es bedarf nur eines Schrittes, und all das Elend und die Schmach versinkt, und er wird wieder König eines Reiches. Dem kann sein Ehrgeiz nicht widerstehen. Er tut den Schritt und verstößt Medea. Man wird wohl sagen können, daß Grillparzers Jason uns sympathischer ist als der des griechischen Drama, aber wir verstehen die Absicht des Euripides. Je schändlicher Jason denkt und handelt, um so mehr berechtigt ist Medeens Rache.

Einen Charakter, wie die Sage und Euripides in Medea ihn geschildert haben, auf eine hohe sittliche Stufe zu stellen und ihre Handlungsweise uns verständlich zu machen, das war für Grillparzer die schwerste Aufgabe. Die Medea des Euripides ist ein wildes, dämonisches Wesen, eine Zauberin, die Gift bereitet und im Dienst der Göttin der Zauberkunst Hekate böse Künste treibt. Den Vater hat sie verraten und ihm das goldene Vließ entwendet, den Drachen, der es behütet, durch ihre Zauberei getötet, den Bruder ermordet, den Oheim durch seine Töchter ermorden lassen, und von ihrer Frivolität gibt die Szene mit Ägeus Zeugnis. Von diesen Greuelthaten hat der deutsche Dichter sie befreit. Bruder und Oheim sind nicht durch sie umgekommen. Ihre einzige Schuld ist der Verrat an dem Vater. Aber Aietes ist ein Verbrecher, der das goldene Vließ durch Meuchelmord in seinen Besitz gebracht hat. Medea selbst war das Opfer seiner Habgier, und ohne diesen Verrat wäre der Geliebte dem sichern Tod verfallen. Den rauhen Sitten ihres Volkes gemäß ist sie zur Kriegerin und Jägerin erzogen worden. Ihr Herz verschmäh die zarten Empfindungen der Liebe. Die Mutter hat sie in der Kunst der Zauberei und der Bereitung von Giften ein-

geweiht, die der Vater sie zwingt, gegen seine Feinde zu verwenden. Die wilde Umgebung der Natur und der Menschen, die Seherkraft, mit der sie begabt ist, hat ihrem leidenschaftlichen Wesen etwas Düsteres und Rauhes verliehen, das zu ihrer herrlichen Schönheit in grellem Widerspruch steht. Phrixus schildert sie uns beim ersten Anblick:

Doch wer ist dieses blühend holde Wesen,
 Das wie der goldne Saum der Wetterwolke
 Sich schmiegt an deine kriegerische Gestalt?
 Die roten Lippen und der Wange Licht,
 Sie scheinen Huld und Liebe zu verheißen,
 Streng widersprochen von dem finstern Aug',
 Das blitzend, wie ein drohender Komet,
 Hervorstrahlt aus der Locken schwarzem Dunkel.
 Halb Charis steht sie da und halb Mänade,
 Entflammt von ihres Gottes heil'ger Glut.

Dem waffenlosen Phrixus gibt sie ein Schwert zur Verteidigung gegen ihren Vater, der ihn heimtückisch niederstoßen will. Als der Frevel an dem Gastfreund dennoch vollzogen wird, verkündet sie in ergreifenden Worten das Nahen der Erinyen, der Göttinnen der Rache. Sie zieht sich in die Einsamkeit zurück, wo sie die Versöhnung der Götter erbitten will. Um den Vater vor den Feinden zu schützen, willigt sie darein, «wenn die Götter es erlauben», einen vergifteten Trank zu brauen, aber sie hindert Jason, ihn zu nehmen, als sie in ihm den Helden erkennt, der ihr kurz vorher wie ein Gott erschienen war. Von leidenschaftlicher Liebe zu Jason ergriffen, kämpft sie einen vergeblichen Kampf mit ihrem beleidigten Stolz und ihrer Freiheitsliebe:

Wenn ich ihn sehe, drehn sich die Sinne, —
 Dumpfes Bangen überschleicht Haupt und Busen,
 Und ich bin nicht mehr, die ich bin.
 Vertreib' ihn, verjag' ihn, töt' ihn!
 Ja, weicht er nicht, töt' ihn, Vater!
 Den Toten will ich schaun, wenn auch mit Tränen schaun,
 Den Lebenden nicht!

Als sie von Jason gefangengenommen wird, dringt sie mit den Worten: «Töte oder stirb!» auf ihn mit dem Speer ein. Jason zertrümmert den Speer und stellt sich ihr, als sie einen Dolch zieht, waffenlos gegenüber: «Töte mich, wenn du kannst.» Aber sie vermag es nicht; der Zauber der Liebe hat ihren Stolz und Hochmut gebrochen. Als Jason sie frei läßt und die Entscheidung in ihre Hand legt, folgt sie ihm als sein Weib. Nun hat sie keinen Willen mehr. Jason verlangt trotz ihrer flehentlichen Bitten den Raub des Goldenen Vlieses. Sie schreitet mit ihm in die toddrohende Gefahr: «Du sollst allein nicht sterben, ein Haus, ein Leid und ein Verderben!» Vor die furchtbare Wahl gestellt, den Geliebten sterben zu sehen, oder den Vater zu verlieren, entscheidet sie sich für Jason. Dafür trifft sie der Fluch des Vaters. Nach vierjährigen Irrfahrten landen die Argonauten in Griechenland. Nun ist es Medeens eifrigstes Bestreben, die Vergangenheit und die Zauberei von sich zu tun. Zum äußeren Zeichen wird das Vlies der Erde anvertraut. Die Barbarin will eine Griechin werden; die Heimat soll vergessen sein. Ihren Stolz und Hochmut will sie bezwingen und gern des Gatten Elend und Not ertragen.

Laß uns die Götter bitten um ein einfach Herz,
Gar leicht erträgt sich dann ein einfach Los.

Aber ihr Bestreben und all ihre Versuche werden mit Hohn und Spott beantwortet. Sie bleibt die Zauberin, die Barbarin. Auf falsche Gerüchte hin wird sie verachtet, verschmäht, ihrer Kinder beraubt und ins Elend verstoßen. In ihrer Verzweiflung gedenkt sie ihrer Zauberkraft. Sie kann sich rächen und sie tut es.

Wie ein an und für sich guter Mensch durch das Schicksal und durch das Unrecht, das ihm geschieht, zum Verbrecher werden kann, das hat Grillparzer schön gezeigt und seine Tendenz durchgeführt. Wie sie freilich dazu getrieben wird, nicht nur die Nebenbuhlerin, sondern auch die eigenen Kinder zu ermorden, das hat Euripides glaubwürdiger dargestellt. Auch fragt man sich bei der deutschen Dichtung vergebens, wes=

halb Jason plötzlich vor seiner Gattin, die ihm in Kolchis wie eine Lichtgestalt schön und begehrenswert erschienen war, zurückschaudert, sie haßt und weshalb schon ihr Anblick das Innere ihm zusammenschnürt. Noch weniger versteht man, daß sie selbst von sich sagt:

... ich bin ein entsetzlich, greulich Wesen,
Mir selbst ein Abgrund und ein Schreckensbild,

und weshalb sie sich einen Anteil an jenen Verbrechen zuspricht, zu denen sie den Anlaß gegeben, die sie aber nicht selbst getan hat.

Die Medea des Euripides steht als Kunstwerk höher als die Dichtung Grillparzers, aber seine Absicht, uns die Charaktere näherzubringen und sympathischer zu gestalten, hat der deutsche Dichter erreicht. Auch sein Werk beweist nicht weniger als Goethes Iphigenie, daß der Dichter, «er mag sich stellen wie er will, nur sich selbst darstellen kann.» Jede Dichtung ist zugleich ein Abbild ihrer Zeit und ihres Dichters. Alle die griechischen Gestalten des Goldenen Vlieses haben etwas von dem reinen und großen Herzen Grillparzers mit auf die Welt bekommen, und die Unkultur und Roheit der Barbarin dient nur zur Folie der sittlichen Höhe der Griechen, wie deren Bild im Herzen des Dichters lebte. Das beweist auch der Schluß. Die Medea des Euripides hat nur Hohn und Spott für den Mann, dem sie Gattin und Kinder geraubt hat. Sie triumphiert mit den Worten: «ich traf dich in das Herz, wie du's verdientest», und für seine erschütternden Klagen hat sie nur die höhnischen Worte: «Sollst noch ganz anders jammern, wart' erst das Alter ab.» Von einer Sühne ihrer Tat weiß Euripides nichts. Er läßt es bei dem Bericht der Sage bewenden, nach dem Medea zu Ägeus nach Athen flüchtet. Grillparzers Medea will nach Delphi gehen, das einst geraubte Vlies zurückgeben und sich der Strafe und Sühne unterwerfen, die die Priester bestimmen werden. Sie ist auch bereit, ihr Leben hinzugeben. Leidenschaft und Haß sind von ihr gewichen. Mit ruhigen, schönen Worten sagt sie ihrem Gatten Lebewohl und tröstet ihn:

Willst du an deinem Schmerz vergehen, so denk
 an mich und tröste dich an meinem größern Jammer.
 Was ist der Erde Glück — ein Schatten!
 Was ist der Erde Ruhm — ein Traum!
 Du Armer, der von Schatten du geträumt!

Diese Worte hätte die Medea des Euripides nicht sagen können, aber wohl enthalten sie den Grundgedanken der Dichtungen Grillparzers. Er ist der Dichter der Resignation und Weltflucht: Nicht Ruhm und große Taten machen das wahre Glück des Menschen aus, sondern der stille Frieden eines reinen, unschuldigen Gemütes und ein zufriedenes Leben in der Verborgenheit. Man wird es verstehen, daß einem solchen Dichter die Schilderung des Glückes und Leides reiner, liebender Herzen besser gelingen mußte, als die Darstellung großer Helden oder dämonischer Leidenschaften.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß Ernest Legouvé in seiner 1854 erschienenen Tragödie Médée Grillparzer benutzt hat. Auch in Legouv s Drama ist das Hauptmotiv die Eifersucht Medeens, auch bei ihm wird Medea die Erlaubnis gegeben, einen ihrer S hne in die Verbannung mitzunehmen, und ebenso wollen beide Kinder bei Kreusa bleiben. In der Verzweiflung hierüber ermordet sie die Kinder. Sonderbarerweise hat der Dichter die Gestalt des Orpheus eingeführt, der mehrere Unglücksfälle prophezeit. Er soll die Idee, Jason die Kraft versinnbildlichen.

Weshalb Oswald Marbach (1858) und G. Conrad (1873) nach Grillparzer noch eine Medea (in Versen) gedichtet haben, ist nicht recht erfindlich. Dadurch, daß Jason wie bei Corneille sich selbst tötet, Medea auf denjenigen der beiden Knaben, der im Ringen unterliegen werde, verzichten will und mit ihrem Drachenwagen in den Flammen den Tod sucht, wird Grillparzer sicher nicht verbessert. Die Worte Medeens am Schlusse, «Die Rache gl hnt, doch heißer gl hnt die Liebe», wären nur verständlich, wenn sie Jasons Tod veranlaßt hätte. In den Charakteren finden sich unvereinbare Gegensätze. Die Menschen handeln ganz im Gegensatz zu ihren von Edelmut überströmenden Worten im ersten Teile des Dramas. Die Motive sind häufig

unverständlich. Die Euripideische Begründung der Ermordung der Kinder hat Marbach ganz aufgegeben. Von einer Gefahr für die Kinder durch die rächenden Korinther weiß Medea so wenig, daß sie ihnen sogar ein langes Märchen erzählt, bevor sie sie ermordet. Am weitesten von Euripides entfernt sich die Medea des Prinzen Georg von Preußen, der unter dem Pseudonym G. Conrad eine Reihe dramatischer Dichtungen geschrieben hat. Das Motiv, der Kampf zwischen Rachsucht und Mutterliebe, um dessentwillen Euripides das Drama schuf, fehlt fast ganz. Von der Ermordung der Kinder erfahren wir nur nebenbei. Ägeus verliebt sich bei zufälliger Anwesenheit in Korinth in Medea und will sich, als sie nach dem Untergang Kreusas, Kreons und der Kinder zu ihm geflüchtet ist, mit ihr verbinden. Das Geständnis seiner Liebe belauscht Aithra, seine Gattin. Diese beschließt, Medea zu vernichten, und findet ein williges Werkzeug für ihre Rache in Aietes, dem Vater der Medea, der eigens zu dem Zwecke von Kolchis nach Griechenland gekommen ist, um sich an Jason und Medea zu rächen. Nun erscheint auch noch Jason, um ebenfalls an Medea Rache zu nehmen, in Athen. Bei einem Kampfe zwischen Aietes und Jason stürzt sich Medea, um Jason zu beschützen, den Kämpfenden entgegen und wird dabei von Aietes tödlich verwundet. Das Drama schließt mit der Versöhnung der Überlebenden.

Der neueste Bearbeiter der Medeeasage ist der französische Dichter Catulle Mendès. Seine Tragödie *Médée* (Paris 1898) beginnt mit dem Hochzeitszug Jasons und Kreusas und der Verbannung Medeas, die auf ihre Bitten um einen Tag verschoben wird. Jason versucht Medea zu versöhnen, indem er ihr verspricht, sie nach dem Tode Kreons aus der Verbannung zurückzurufen und wiederum zur Gattin und Königin zu erheben, ja er fordert sie sogar auf, durch ihre Zauberkünste den König zu ermorden. Medea verlangt darauf von ihm zur Bekräftigung der Wahrheit seiner Absichten, die folgende Nacht nicht bei Kreusa zu verbringen, sondern zu ihr zurückzukehren. Da er das verspricht, schiebt sie ihren Racheplan auf. Aber bald sieht sie sich zum zweiten Male betrogen. Vergebens erwartet sie den noch immer geliebten

Gatten. Sie entsendet nun das todbringende Gewand an Kreusa, aber immer noch klammert sie sich an die Hoffnung, daß Jason vielleicht doch nicht gelogen und nur nicht habe kommen können. Erst als sie sieht, wie Jason Kreusa beweint und die Leiche liebkost, da kennt ihre Wut keine Grenzen mehr. Sie eilt in den Tempel und ermordet die Kinder.

Der Gedanke des Euripides, eine Mörderin ihrer Kinder zur Heldin einer Tragödie zu machen, hat Dichter fast aller Kulturvölker zu Nachahmungen angeregt. Immer war es ihr Bestreben, die gräßliche Tat besser, wie sie glaubten, zu motivieren. Aber sie sind alle an dem Versuche gescheitert, etwas glaubhaft zu machen, was nie im Leben geschehen wird. Der große griechische Tragiker hat das Schicksal gehabt, von seinen Nachfolgern nicht verstanden zu werden, aber zugleich auch den Triumph, von ihnen nicht erreicht worden zu sein.

Kapitel V.

Ödipus und die Seinen.

Die Nekyia der Odyssee ist die älteste Quelle der Ödipus-sage. Epikaste, wie hier die Mutter und Gattin des Ödipus heißt, erzählt Odysseus in der Unterwelt, daß sie, ohne es zu ahnen, ihren Sohn geheiratet und daß dieser seinen Vater erschlagen habe, aber die Götter machten die Tat bald ruchbar, worauf Epikaste sich das Leben nahm. In den beiden verlorengegangenen Epen Ödipodie und Thebais wurde das Schicksal des Ödipus und der Seinigen weiter ausgesponnen. Aber die grausige Steigerung, daß Eteokles, Polyneikes, Antigone und Ismene in Blutschande erzeugte Kinder des Ödipus und der Jokaste wären, ist erst eine Erfindung der tragischen Dichtung und doch wohl des Äschylus, der den Stoff dramatisch in der Tetralogie Laios, Ödipus, Sieben gegen Theben und dem Satyrspiel Die Sphinx dargestellt hat, nur die Sieben gegen Theben sind von ihr erhalten. Auf die Frage, wie Äschylus nach den Fragmenten und anderen Quellen zu urteilen den Stoff gestaltet hat, brauchen wir hier nicht einzugehen, ebensowenig auf den mutmaßlichen Inhalt des Euripideischen Ödipus. Denn die Gestalt des Ödipus, wie sie durch die Jahrtausende wandelt, ist eine Schöpfung des Sophokles.

Das Drama König Ödipus von Sophokles galt bis auf die jüngste Zeit als Schicksalstragödie und ist als solche für die Weltliteratur von größter Bedeutung gewesen. Wir brauchen vorläufig diese Frage nicht zu berühren. Es handelt sich ja auch in dem Sophokleischen Drama nicht sowohl um die Verbrechen, die Ödipus begangen hat — die liegen weit zurück —, sondern um die Enthüllung dieser Verbrechen. Wie diese sich aus dem Charakter ergibt, und daß die Tragödie infolge-

dessen ein Charakterdrama ist, das soll eine kurze Inhaltsangabe erweisen.

Viele Jahre hat Ödipus, nachdem er nach Vernichtung der Sphinx König von Theben und Gemahl der Königin=Witwe Jokaste geworden war, ruhig und segensreich in Theben geherrscht, da kommt plötzlich über das Volk ein grausiges Unglück, eine verheerende Pest. Der König hat seinen Schwager Kreon zum Orakel nach Delphi gesandt. Das Drama beginnt in der Zeit, da die Rückkehr Kreons stündlich erwartet wird, während Abgesandte des Volkes vor dem König erschienen sind und um Rettung flehen. Der lang erwartete Kreon bringt die Antwort, daß die Pest eine Strafe sei für den noch ungesühnten Mord an dem Vorgänger des Ödipus, König Laios, und erst dann aufhören werde, wenn der Mörder getötet oder verbannt sei. Erst jetzt erfährt Ödipus, daß Laios von einer Fahrt nach Delphi nicht zurückgekehrt, sondern, wie der einzige überlebende Augenzeuge berichtet hat, von Räubern überfallen und erschlagen worden sei. Auf den natürlichen Gedanken, diesen Augenzeugen holen zu lassen, kommt der König nicht, er durfte es nicht, weil die Enthüllung schon jetzt erfolgt wäre. Aber daß er es nicht tut, hat der Dichter, wie alles, sehr fein aus dem Charakter motiviert, worauf C. Robert zuerst aufmerksam gemacht hat: Er ist ein leicht reizbarer, leidenschaftlicher, schnell sich entschließender, sehr selbstbewußter und deshalb eigensinnig auf dem einmal gefaßten Entschluß beharrender Mensch. Bei der Nachricht, daß Mörder seinen Vorgänger überfallen hätten, kommt er zu der festen Überzeugung, daß es sich um einen politischen Mord gehandelt haben müsse, und daß es ihm leicht ebenso gehen könne wie Laios. Darüber wird natürlich der Augenzeuge ihm keine Auskunft geben können, und deshalb läßt er ihn nicht holen. Vielmehr beruft er eine Volksversammlung, in der er die Acht und Verbannung über den Mörder ausspricht und über den, der ihn kenne und nicht nenne. Außerdem läßt er den Seher Teiresias holen. Schon wieder scheint das Drama seinem Ende entgegenzugehen. Der blinde Seher, der alles weiß, braucht nur seinen Mund zu öffnen, und die Wahrheit ist am

Tage. Und wieder sind es die Charaktere, die die Enthüllung verhindern. Nur mit größtem Widerstreben ist Teiresias dem Rufe des Königs gefolgt. Er will nicht dessen Untergang und weigert sich zu antworten. Der König versteht das zuerst nicht. Als aber Teiresias, der nur ein Wort zu sagen braucht, um das Vaterland zu retten, bei seiner Weigerung beharrt, da bricht bei dem leidenschaftlichen Könige der Sturm der Ent-rüstung und Empörung los. Dem Manne, den er soeben noch als einen Gleichberechtigten demütig gebeten hat, droht er wie einem Sklaven, nennt ihn einen Schurken und Vaterlandsver-räter und zieht ihn sogar der Mitschuld am Morde. Nun kennt der nicht weniger leidenschaftliche Greis keine Schonung mehr. Er schleudert ihm die Worte ins Antlitz: Der Ver-femte, dessen Blutschuld auf dem Lande liegt, bist du.

Wäre dieses Wort nur einige Minuten früher gefallen, Ödipus wäre vor Schreck erstarrt, und wenn er es auch nicht geglaubt hätte, da er ja Laios nie gesehen, so würde er doch gefragt haben, wo und wann er den Mord ausgeübt haben solle. Aber jetzt erscheint ihm das nur als eine matte Er-widerung auf seine Anklage. Mit der geheimnisvollen An-deutung über die Blutschande, in der Ödipus lebe, und über seine Eltern, weiß er überhaupt nichts anzufangen. Als der Seher jedoch dabeibleibt und nochmals deutlich sagt, du bist der Mörder des Laios, da fragt er sich: Zu welchem Zwecke lügt dieser Mensch? Eine Lüge ist es, denn ich weiß nichts da-von, und hätte ich es unbewußt getan, weshalb hat der Seher damals nichts davon gesagt, als ich nach Theben kam und König wurde? Wie ein Blitz fährt ihm der Gedanke durch den Kopf: Wenn das Volk das glaubt, was der Seher sagt, dann muß ich aus dem Lande. Also um eine Verschwörung gegen meinen Thron handelt es sich! Die Vermutung, die ihn schon bei der Kunde von der Ermordung des Laios er-faßt hatte, wird ihm zur Gewißheit. Aber der blinde Seher kann nur das Werkzeug eines anderen sein. Er hat die Worte fallen lassen: Apollo wird dich vernichten. Nun ist es Kreon gewesen, auf dessen Rat das Orakel gefragt wurde, und der die Antwort selbst gebracht hat. Also Kreon will ihn vom Throne

stürzen. Und wiederum wird dem leidenschaftlichen, von seiner Untrüglichkeit überzeugten Manne eine bloße Vermutung zur festen Überzeugung, in der er den völlig unschuldigen Kreon trotz seiner Verteidigungsrede zum Tode verurteilt und nur auf die Bitten des Chors zur Verbannung begnadigt.

Der Chor setzt seine Hoffnung für die Lösung des Konfliktes auf das Erscheinen der Königin Jokaste, der Erbin des Thrones. Mit dem Charakter Jokastes hat sich der Dichter eine besonders schwere Aufgabe gestellt. Sie ist leichtsinnig und unreligiös, sie glaubt weder an die Orakel noch an die Götter. Das Leben zu nehmen, wie es ist, und um das Überirdische sich nicht zu kümmern, scheint ihr das beste. Ehre und Gewissen sind ihr fremde Begriffe, wenn nur der gute Ruf vor den Menschen bewahrt bleibt. Deshalb hat sie sich einst gegen die Aussetzung ihres Sohnes nicht gesträubt, und deshalb will sie auch dieses Sohnes Gattin bleiben, wofern nur er selbst und die Welt nichts davon erfährt. Ein solcher Charakter ist mehr geeignet die Wahrheit, wenn sie auch nur unbequem ist, zu verhüllen, anstatt zu enthüllen. Es ist die Ironie der Tragik, daß gerade sie den Stein ins Rollen bringt. Laios wurde einst, so berichtet sie, um Ödipus von der Lügenhaftigkeit der Orakel zu überzeugen, das Orakel gegeben, daß unser Sohn den Vater töten würde, und nun ist der Sohn gleich nach der Geburt ausgesetzt und Laios an einem befahrbaren Kreuzwege erschlagen worden. Bei den letzten zufällig hinzugefügten Worten steigt in Ödipus die Erinnerung an den Totschlag eines Mannes an einem fahrbaren Kreuzwege bei Delphi auf, den er aus Notwehr verübt hatte. Auf seine entsetzten Fragen vernimmt er: Ort, Zeit, Begleitung, Gestalt des Ermordeten, alles stimmt überein, «Laios sah wie du aus, nur war er älter». Mit der Bezeugung, die volle Wahrheit sagen zu wollen, berichtet nun Ödipus, wie in der Heimat Korinth bei einem Gelage ein trunkener Mensch an seiner Abstammung von König Polybus gezweifelt habe, wie er deshalb nach Delphi gegangen und, nachdem ihm vom Orakel die Schicksalsbestimmung mitgeteilt worden, der Mörder seines Vaters und der Gemahl seiner Mutter zu werden, die Heimat, Korinth, gemieden und an jenem Kreuzwege

einen Greis auf einem Wagen, der ihn vom Wege drängte und schlug, getötet habe. Nach diesen Worten müßte Jokaste den Zusammenhang ahnen; aber sie will es nicht glauben und lieber sich selber belügen. Mit echt weiblicher Logik erklärt sie: jener Augenzeuge hat vor der ganzen Stadt ausgesagt, daß mehrere Mörder den Laios erschlagen haben, kann das also nicht widerrufen; sollte er es aber doch tun, so bleibt immer die Lügenhaftigkeit des Orakels bestehen, nach dem Laios von seinem eigenen Sohne getötet werden sollte. Ödipus dringt darauf, daß jener Augenzeuge, der seit der Ermordung des Laios sich auf dem Lande aufhält, geholt wird. Es ist bezeichnend für den Charakter Jokastens, daß sie in dieser höchsten Not den Einfall hat, sich bittend mit Kränzen und Weihrauch an die viel geschmähten Götter zu wenden. Aber dieser Anfall von Frömmigkeit dauert nicht lange. Es naht ein Bote von Korinth mit der Nachricht, daß König Polybus gestorben sei, und daß man seinen Sohn Ödipus zum Erben einsetzen wolle. Dem Argument der frohlockenden Jokaste, daß nun die Unwahrheit der Orakel erwiesen sei, kann sich auch Ödipus zuerst nicht verschließen. Doch in seiner Frömmigkeit kommt er bald auf den rührenden Ausweg, daß Polybus aus Sehnsucht nach ihm und also doch durch ihn gestorben sei. Dann ist jedoch noch immer zu befürchten, daß der andere viel schrecklichere Teil des Orakels sich erfülle, der es ihm verbiete, die Mutter aufzusuchen. Jokaste hat auch hier eine Erklärung, freilich eine abscheuliche und frivole, für die Ödipus kein Verständnis hat. Aber der Korinthische Bote weiß zu helfen. Er ist es, der einst auf dem Kithäron das Kind Ödipus von dem Sklaven des Laios erhalten und es dem kinderlosen Ehepaare Polybus und Merope übergeben hat. Bei dieser Mitteilung, die ihr das entsetzlich Geahnte zur Gewißheit macht, verwirren sich für einen Augenblick Jokastens Sinne. Dann ist ihr einziges Bestreben, Ödipus vor der Erkenntnis der Wahrheit zu bewahren. Als jedoch ihre flehentlichen Bitten, von der weiteren Erforschung abzustehen, von Ödipus scharf zurückgewiesen werden, eilt sie mit dem Ausruf: «Wehe Unseliger, das ist mein letztes Wort, kein anderes werde ich jemals an dich richten» in den Palast.

Es handelt sich von jetzt an für Ödipus nur um die Erforschung seiner Abstammung. Die Pest wird mit keinem Worte mehr erwähnt, die Ermordung des Laios kaum berührt. Der Sklave erscheint, der beim Morde zugegen gewesen war; es ist derselbe, der Ödipus einst dem Korinther übergeben hat. Nun entwickelt sich eine hochdramatische Szene: Der Korinther fröhlich ob der sicheren Belohnung, der alte Sklave scheu und verängstigt mit dem Entschluß, das so lange treu gehütete Geheimnis nur gezwungen zu verraten, der König, das Schreckliche ahnend, aber fest entschlossen: Wahrheit um jeden Preis! Als sie ihm zuteil geworden, stürzt er in den Palast, um die Gattin und Mutter zu suchen. Ein Bote berichtet dem Chor, wie er gleichsam von einem Dämon geführt vor das Schlafgemach gekommen, die geschlossene Tür gesprengt, die Gattin erhängt gefunden und sich mit der Spange ihres Kleides beide Augen ausgestochen habe. Dann erscheint er selbst, die Jammergestalt des unseligen, blinden, tastenden Greises, ein tiefergreifender Gegensatz zu dem stolzen selbstherrlichen Könige beim Beginne des Dramas. Noch gestern ein von seinem Volke vergötterter Monarch, ein geliebter Gatte, ein glücklicher Vater, heute ein Vaternörder, Blutschänder, von den Göttern verflucht und des Augenlichtes beraubt.

Über das Leben des Ödipus nach seiner Blendung und über seinen Tod gibt es zwei verschiedene Fassungen der Sage. Im alten Epos lebt er ruhig weiter in Theben und stirbt dort. Auch in den Phönissen des Euripides erleben Ödipus und auch Jokaste den Tod beider Söhne. Während Sophokles in der Antigone (V. 50) Ödipus gleich nach seiner Blendung gestorben sein läßt, folgt er in seiner Tragödie Ödipus auf Kolonos einer ganz anderen Sage. Er wird aus Theben vertrieben, gelangt von Antigone allein begleitet in den Gau Kolonos von Athen und findet dort sein Ende. Auf dieses Ende im Gau Kolonos deutet auch ein Orakel, das Euripides in den Phönissen (V. 1705 ff.) mitteilt. Bei Sophokles wird er auf geheimnisvolle Weise durch die Götter der Welt entrückt, so daß man dieses Ende als Apotheose oder Verklärung bezeichnen kann, worauf auch die Worte

Ismenes hinweisen: «Die Götter, die dich schlugen, sie erhöhen dich jetzt.» Auch läßt der Dichter ihn feierlich erklären (V. 539 ff.), daß er nicht schuld an seinen Taten sei, weil er sie unwissentlich begangen habe.

Das alles war wohl der Grund, weshalb Goethe wiederholt von der Erhabenheit und Heiligkeit des Ödipus Coloneus spricht. In Wirklichkeit ist er alles andere eher, als der abgeklärte, nach dem Jenseits strebende, von nichts Irdischem mehr berührte Heilige. Vielmehr ist er ein maßlos leidenschaftlicher Mensch, unversöhnlich wegen seiner Verstoßung aus Theben, von glühendem Haß und dem Verlangen nach Rache auch um den Preis des Landesverrats erfüllt. Er spricht den Fluch über seine Söhne aus, daß keiner in den Besitz der Herrschaft kommen solle, weil sie sich seiner Verbannung nicht widersetzt haben; er weigert sich nach Theben zurückzukehren, obgleich er weiß, daß nach dem Orakel auf dem Besitz seines Grabes die Macht Thebens beruhe, er versagt dem reuig um Gnade flehenden Sohne Polyneikes, der hier als der ältere Bruder erscheint, die Verzeihung. Das alles ist, nach dem, was Ödipus erlitten hat, noch verständlich, doch allzu hart und grausam erscheint es, wenn er über die Söhne den Fluch ausspricht, daß sie beide sich gegenseitig ermorden sollen.

Die Ödipussage ist auch von einer größeren Anzahl anderer griechischer Dichter behandelt worden. Es werden genannt Xenokles, der sogar mit seinem Ödipus über Euripides einen Sieg (415) errungen haben soll, ferner Achaios von Eretria, Meletos, Nikomachus, Philokles, Theodektes und Karkinos; aber es sind für uns nur leere Namen und Titel, da von diesen Dramen fast nichts erhalten ist. Dasselbe gilt von dem Ödipus Julius Cäsars und der Antigone und den Phönissen oder der Thebais von Accius. Das erste erhaltene Ödipusdrama nach Sophokles ist der König Ödipus von Seneca.

In einem Monologe schildert Ödipus die furchtbare Pest, die in Theben wütet: er selbst ist fast der einzige, der nicht von ihr ergriffen wurde; zugleich verkündet er, welches entsetzliches Schicksal ihm vom Orakel prophezeit worden ist; er will fliehen oder sterben. Jokaste tritt zu ihm und tadelt ihn wegen

seines Kleinmutes. Ödipus verteidigt sich gegen den Vorwurf der Feigheit mit dem Hinweis auf seinen Sieg über die Sphinx. Im 2. Akt bringt Kreon die Antwort des Orakels, daß der Mörder des Laios bestraft werden müsse. Ödipus spricht über den unbekanntem Mörder den Fluch aus. Auf seine Frage erfährt er von Kreon den Ort, wo Laios ermordet worden ist, und daß Räuber ihn erschlagen haben. Teiresias erscheint, durch Phöbus veranlaßt, mit seiner Tochter Manto; er weiß nicht, wer der Mörder des Laios ist, auch der Versuch, durch ein Opfer Kunde zu erhalten, schlägt fehl. So gibt es nur noch ein Mittel, Laios selbst aus der Unterwelt zu rufen. Bald bringt Kreon den Bericht über die Beschwörung; er weigert sich zuerst, die Antwort, die der Schatten des Laios gegeben hat, Ödipus mitzuteilen; durch die Drohung des Königs, ihn foltern zu lassen, wird er dazu gezwungen. Die Schilderung der Beschwörung, bei der der Dichter im Grausigen und Entsetzlichen schwelgt, schließt mit dem Erscheinen des Schattens des Laios, der Ödipus als den Mörder des Vaters und den Gatten seiner Mutter verflucht, und seine Bestrafung und Verbannung verlangt. Von Entsetzen wird Ödipus ergriffen. Aber er faßt sich sofort. Da er von diesem Verbrechen nichts weiß, sind Kreon und Teiresias Lügner. Teiresias steht, soviel ist ihm klar, im Dienste Kreons, der durch die Verbannung des Königs Herrscher über Theben werden will. Er läßt Kreon gefangen nehmen und in den Kerker werfen.

Seiner Gattin gegenüber beteuert Ödipus, nichts von den Verbrechen, deren er beschuldigt werde, zu wissen, doch steigt eine Erinnerung in ihm auf, daß er einst an einem Dreiwege bei Delphi einen Greis erschlagen habe. Wenn das Laios gewesen wäre! Auf seine Fragen erfährt er von Jokaste, daß das Alter des Getöteten, die Zahl der Begleiter, der Ort und die Zeit übereinstimmen. Entsetzt eilt Jokaste in den Palast. Doch für Ödipus bringt ein Bote aus Korinth gute Kunde. Polybus, der König, ist gestorben. So hat also Ödipus seinen Vater nicht getötet. Das Weitere spielt sich wie bei Sophokles ab. Durch den Boten und den Hirten wird Ödipus aufgeklärt. Er verflucht sich selbst und eilt in den Palast. Ein

Bote meldet die Blendung des Königs. Jokaste tritt vor den Blinden mit den Worten: «Wie nenne ich dich? Sohn oder Gatten? Du weißt es nicht? Du bist doch mein Sohn! Schämst du dich mein Sohn zu sein?» Ödipus erschauert bei ihrer Stimme. Das weite Meer und ein fernes Land soll sie beide für ewig trennen. Jokaste zieht das Schwert von seiner Seite und stößt es sich in den Leib, der den Gatten und seine Kinder getragen hat. Mit Flüchen gegen Apollo verläßt Ödipus Theben. Der eine Trost ist ihm geblieben, daß durch seine Leiden die Stadt von der Pest befreit wird.

Eine Vergleichung gerade der beiden Dramen Ödipus rex wirft ein scharfes Licht auf die Art der Dichtung Senecas. Er greift einzelne Szenen, die für seinen Zweck sich eignen, aus der Handlung heraus, ohne um die Motivierung besorgt zu sein. Was Sophokles mit höchster Kunst aufgebaut hat, zerstört die plumpe Hand des Römers. Wie Teiresias, der Freund des Ödipus und der Vaterstadt, veranlaßt wird, die solange zurückgehaltene furchtbare Aussage zu machen, dieses Meisterstück tiefster Psychologie hat Seneca sich entgehen lassen. Sein Seher Teiresias weiß überhaupt nichts; er wird auch gar nicht gerufen, sondern erscheint «von Phöbus angeregt». Bei Sophokles wird die allmählich sich zur Gewißheit steigernde Vermutung des Ödipus, daß Kreon und Teiresias ihn vom Throne stürzen wollen, sorgfältig begründet, bei Seneca tritt die Anklage plötzlich ohne Motivierung auf. Die Peripetie in dem griechischen Drama, die mit dem Höhepunkt zusammentrifft, wurde schon von Aristoteles bewundert. Der Römer hat alles wieder verdorben. Kreon beschreibt den Ort des Königsmordes ganz genau, ohne daß eine Folgerung daraus gezogen wird. Beim Beginne des 4. Aktes erinnert Ödipus sich plötzlich, einen Mann erschlagen zu haben. Die Schilderung Kreons hat er vergessen. Sophokles läßt Ödipus in seiner Jugend nach Delphi gehen, um Auskunft über seine Eltern zu erhalten. In Korinth hatte man ihn ein Findelkind genannt, und die Eltern waren seiner Anfrage ausgewichen. Diese Unsicherheit ist ein Hauptmoment in der Handlungsweise des Ödipus und kommt zu ergreifendem Ausdruck, als

Teiresias gereizt zu ihm sagt: «Deine Eltern hielten mich für weise.» Das hat Seneca sich wieder völlig entgehen lassen. Man erfährt auch gar nicht, weshalb Ödipus nach Delphi gegangen, und weshalb er nicht nach Korinth zurückgekehrt ist. Jokastes Selbstmord ist in der griechischen Tragödie aufs beste begründet. Man versteht es, daß sie mit den Worten: «Wehe Unseliger, das ist mein letztes Wort, kein anderes werde ich an dich richten» in den Palast stürzt, um sich das Leben zu nehmen. Seneca hat wieder dies Motiv zerstört, indem er es zweimal verwandte. Nachdem es Jokaste klar geworden ist, daß Ödipus Laios ermordet hat, eilt sie entsetzt in den Palast, aber sie erscheint nochmals vor dem Gatten und Sohn, was Sophokles weise vermieden hat.

Noch viel weniger können uns die Charaktere des römischen Dramas befriedigen. Ödipus ist wie alle Herrscher Senecas ein Tyrann, der Kreon wegen Verweigerung einer Aussage foltern lassen will und ihn auf einen Verdacht hin in den Kerker werfen läßt. Den Hirten will er sogar «durch Feuer» zu einer Aussage zwingen. Das große Mitleid, das er mit seinem leidenden Volke hat, ist der einzige individuelle Zug in seinem Charakter. Dieses Individuelle fehlt gänzlich bei Jokaste. Gegenüber dem reichausgestatteten, lebensprühenden Charakter der Sophokleischen Gestalt ist Senecas Jokaste ein blutleerer Schatten.

Neben dem Unvermögen künstlerischer Gestaltung tritt besonders die Vorliebe des Römers für das Krasse und Entsetzliche hervor. Er schildert nicht nur die Pest in ihren grausigen Einzelwirkungen, er läßt sogar Pestkranke auftreten. Ebenso steigert er in dem Bericht von der Blendung des Ödipus das Furchtbare zum Widerlichen. Es genügt nicht, daß der durchbohrten Füße des Kindes Ödipus Erwähnung getan wird, es muß auch die ekelhaft eiternde Wunde geschildert werden. Den Selbstmord Jokastes verlegt er auf die Bühne. Während Seneca für die rührenden Szenen des griechischen Dramas, wie den Abschied des Ödipus von seinen Töchtern, keinen Raum hat, widmet er mehrere Hunderte von Versen der Schilderung eines Opfers und einer Beschwörung. Bei dem Opfer werden

vor aller Augen zwei Stiere geschlachtet, und Manto wühlt in den Eingeweiden des Opferstieres, um ein Anzeichen des Mörders des Laios zu entdecken. Die Beschwörung wird in einem grauenvollen Schauerbericht geschildert. Eine Schar von Geistern steigt aus der Unterwelt empor, bis Laios erscheint, «blutbespritzt am Leib, grauenvoll zu schauen, das Haar bedeckt mit scheußlichem Moder». Nur deshalb durfte der Seher Teiresias nichts von dem Mörder des Laios wissen, damit diese Geistererscheinung möglich würde.

Nach der Wiederbelebung der Antike ist in Italien infolge der Wertschätzung durch Aristoteles kein griechisches Drama so bekannt und das Muster für die Tragödie gewesen wie der König Ödipus. Der Dichter und Kritiker Gian Vincenzo Gravina wirft im Jahre 1715 die Frage auf, «ob das griechische Theater außer dem Ödipus nicht auch andere Tragödien aufzuweisen hätte, die auch ihre Vorzüge besäßen und als Muster dienen könnten», eine Frage, die auch für die Zeit Goethes und Schillers fast ebenso Berechtigung gehabt hätte. Außer Übersetzungen ist nur der Ödipus rex von Alessandro dei Pazzi (etwa 1520) zu erwähnen und die 1556 zuerst aufgeführte Tragödie Ödipus von Giovanni Andrea dell' Anguillara, die als eine freie Nachahmung oder vielmehr als eine plumpe Parodie des Sophokles mit einigen dem Ödipus Senecas entnommenen Zügen bezeichnet wird.

In England wurde zuerst Senecas Ödipus rex übersetzt von Alexander Neville (1581). Lewis Theobald († 1725) brachte dasselbe Drama in freier Übersetzung auf die Londoner Bühne; es folgten eine Reihe von Übersetzungen der beiden Sophokleischen Ödipusdramen.

In Frankreich hören wir zuerst im Anfange des 17. Jahrhunderts von einem Ödipus. Es werden genannt 1605 Jean Prévost und 1614 Nicolas de Saint-Marte als Dichter eines Dramas Ödipus. Die erste selbständige Bearbeitung gab Corneille im Jahre 1659¹⁾.

Corneille hat der Fabel eine Nebenhandlung beigefügt, deren Träger Thésée, Fürst von Athen, und eine vom Dichter

¹⁾ Über die französischen klassizistischen Dramen vgl. Bd. I, S. 68 ff.

ersonnene Gestalt Dircé, eine Tochter des Königs Laios und Jokastens, sind. Das Paar will sich vermählen und sich dann nach Athen begeben, um der in Theben wütenden Pest zu entgehen, aber Ödipus verweigert Thésée die Hand seiner Stieftochter, da er sie schon einem Neffen zugesagt hat. Unterdessen kommt die Nachricht nach Theben, daß der delphische Gott sich geweigert habe, auf die Frage zu antworten, wie der Pest in Theben abzuhelfen sei. Ödipus glaubt, der Gott zürne, weil Jokaste und Laios einst einen Sohn ausgesetzt haben, Jokaste, weil der Mord des Laios, der einst von Räubern erschlagen worden wäre, noch nicht gerächt sei. Ödipus ist also über beides aufgeklärt. Man beschließt, durch Teiresias den Schatten des Laios (wie bei Seneca) zu beschwören und zu befragen. Die Antwort lautet, daß ein großes, ungesühntes Verbrechen auf der Stadt laste, und daß die Pest nur durch freiwilligen Tod eines Nachkommen des Laios beseitigt werden könne. Sofort bietet sich Dircé zum Opfer an. Um das zu verhindern, erklärt Thésée, daß er der einst ausgesetzte Sohn des Laios sei, was ihm ein leider an der Pest verstorbener Diener auf dem Sterbebette verraten habe. Als Sohn des Laios will er sterben, um Dircé das Leben zu retten. Er gesteht ihr zwar bald darauf den Betrug ein, bittet sie aber, allen anderen gegenüber die Rolle ihres Bruders noch weiter spielen zu dürfen. Nun erscheint Phorbas¹⁾, der Mann, dem Jokaste einst das Kind Ödipus übergeben hatte; er ist zugleich der einzige Augenzeuge der Ermordung des Laios; die falsche Aussage, daß mehrere Räuber den Mord vollführt, hatte er getan, um dem Vorwurf der Feigheit und der Strafe zu entgehen. Nach seiner Erklärung ist Thésée, den Jokaste noch immer für ihren Sohn hält, nicht der Mörder des Laios und er selbst einer der vermeintlichen Räuber gewesen, mit denen Ödipus einst in Phocis zu kämpfen gehabt hat. Daß der Ermordete Laios gewesen sei, verrät er noch nicht. Erst Jokaste, die nun nicht mehr im unklaren sein kann, gibt Ödipus zu seinem Entsetzen die

¹⁾ Dieser Seneca entlehnte Name bleibt dem bei Sophokles namenlosen Hirten bei den meisten späteren Bearbeitungen der Sage.

Gewißheit. Sonderbarerweise fordert Thésée, der sich doch nur fälschlich als Sohn des Laios ausgegeben hatte, Ödipus heraus, um die Rache an ihm zu vollziehen. Doch wird der Zweikampf verschoben. Ödipus erklärt, sich selbst durch Verbannung bestrafen zu wollen. Der Bote aus Korinth, hier Iphicrate genannt, erkennt in Phorbas den Mann wieder, der ihm einst das Kind übergeben hatte. Im Gegensatz zu dem Sophokleischen Drama ist die Darstellung der Katastrophe bei Corneille sehr matt. Daran schuld ist die vom Dichter erfundene Nebenhandlung. Ödipus gibt Dircé die Einwilligung zu ihrer Vermählung mit Thésée, und das tut er in aller Ruhe, nachdem ihm soeben die entsetzliche Gewißheit seiner Taten geworden ist; dann begibt er sich in den Palast, um Jokaste zu trösten. Daß Jokaste sich den Dolch ins Herz stößt, und daß Ödipus sich mit eigener Hand blendet, berichten die beiden Vertrauten Nerine und Cléante.

Corneille hat sich sowohl an Sophokles wie an Seneca gehalten, aber Akt I bis Akt III, Szene 3 sind frei erfunden. Den Theseus entnahm er dem Ödipus auf Kolonos. Direkte Entlehnungen finden sich sowohl von Sophokles wie von Seneca. Seneca nachgeahmt ist die Schilderung der Sphinx, die Beschwörung des Schattens des Laios, die Todesart der Jokaste und die Schilderung der Selbstblendung des Ödipus¹⁾. Danach tritt Ödipus nicht mehr auf. Auf Kreon und Teiresias hat der Dichter ganz verzichtet.

Abgesehen von einigen Anklängen an Shakespeare ist das Drama der beiden englischen Dichter Lee und Dryden, Ödipus (1679) ganz von Corneille abhängig: Die Thebaner sind mit ihrem König Ödipus nicht zufrieden, weil er ein Fremder ist; sie wünschen sich Kreon, den Bruder Jokastes, zum Herrscher und sähen es gern, wenn er Eurydike, die Tochter Jokastes aus erster Ehe, heiratete. Doch Ödipus verweigert Kreon die Hand der Stieftochter wegen der allzunahen Verwandtschaft (!), zumal Eurydike ihrem Oheim wegen seines häßlichen, ungestalteten Körpers abgeneigt ist. Vielmehr ver-

¹⁾ Von Sophokles ist er hier abgewichen, weil dessen Darstellung «ferait soulever la délicatesse de nos dames».

lobt er sie mit dem Fürsten der Argiver Adrast, den er besiegt und gefangengenommen hat, um sich mit ihm zu versöhnen. Erst jetzt erscheinen die Abgesandten des Volkes bei Ödipus, um Hilfe gegen die Pest zu erbitten. Er teilt ihnen die Antwort des Orakels mit, wonach die Bestrafung des Mörders des Laios, der «von königlicher Hand getötet worden sei», verlangt wird. Der König setzt eine hohe Summe auf die Ermittlung des Mörders aus. Als er ein Zeichen vom Himmel verlangt, erscheinen die Namen Ödipus und Jokaste in goldenen Buchstaben in einer Wolke.

Auf des Teiresias Aussage hin, daß der Mörder noch lebe und aus dem Geschlechte des Laios stamme, beschuldigt Kreon Eurydike als einziges Kind des Laios des Mordes, worauf es zum Kampfe zwischen ihm und ihrem Beschützer und Geliebten, Adrast, kommt. Ödipus macht dem ein Ende, indem er die Streitenden und dazu noch Eurydike und Teiresias in einen Hain in Gefangenschaft setzt. Um seine Geliebte vor der Anschuldigung des Mordes zu schützen, erklärt Adrast, daß er der Mörder des Laios sei. Da das nicht glaubwürdig erscheint, beschwört Teiresias die Geister. Unter anderem erscheint auch der Geist des Laios genau in derselben Lage, in der er war, als er erschlagen wurde. Er erklärt, daß weder Eurydike noch Adrast ihn ermordet haben, sondern der, der jetzt die Krone trage, er verflucht den Mörder und fordert dessen Verbannung. Diese wird auch vom Volke über Ödipus ausgesprochen. Die Enthüllung der Abstammung des Ödipus geschieht wie in der Sage durch Phorbas, der Ödipus ausgesetzt hat, und den Korinther. Noch einmal erscheint der Geist des Laios, der, in den Himmel entschwindend, Jokaste winkt, ihm nachzufolgen. Am Schlusse kommt es zum allgemeinen Abschlachten. Kreon tötet Eurydike aus Haß, da sie seine Liebe verschmäht; dafür wird er von Adrast getötet, der wiederum den Soldaten Kreons zum Opfer fällt. Jokaste ersticht zuerst die sämtlichen Kinder und dann sich selbst. Ödipus kommt dadurch um, daß er, der blinde Mann, aus dem Palaste stürzt.

Für Voltaires im Jahre 1718 zuerst aufgeführte Tragödie Oedipe gilt dasselbe, was wir von seiner Elektra gesagt haben.

Die Personen des Dramas überbieten sich in ihren Worten an Edelmut. Es gibt keine Rede, in der nicht das Wort Tugend vorkäme. Aber eben diese tugendhafte Jokaste hat, wenn auch «aus Mitleid», wie der Dichter sagt, ihr Kind töten lassen wollen, und eben diese fromme Frau huldigt echt Voltaireschem Unglauben. Der wortreiche Edelmut geht so weit, daß Jokaste und Ödipus wiederholt erklären für einander sterben zu wollen, ohne daß irgend etwas dadurch erreicht würde, er zeigt sich auch in dem Liebespaare des Dramas Philoctet, Prince d'Eubée genannt, und Jokaste und ihrer Entsagung. Dieser Liebe hatte Jokastes Vater ein jähes Ende bereitet, indem er sie mit Laios vermählte. Philoctet, der deshalb ins Ausland gegangen war, kommt nach Theben vier Jahre nach dem Tode des Laios und der Verheiratung der Witwe mit Ödipus zurück, um dort die Asche seines Freundes Herkules zu bestatten. Da diese der Ödipussage ganz fremde Gestalt doch irgendwie mit der Handlung verbunden werden muß, läßt der Dichter Philoctet in den Verdacht kommen, der Mörder des Laios zu sein, einen Verdacht, der sich nur darauf gründet, daß Philoctet früher ein Feind des Laios gewesen war und daß seine Abreise von Theben zeitlich mit der Ermordung des Ödipus zusammenfiel. Sind diese Erfindungen schon sehr bedenklich, so wird eine kurze Inhaltsangabe zeigen, daß Voltaires hochmütige Meinung, Sophokles, dessen Drama er nur in der Übersetzung kannte, übertroffen zu haben, durchaus unberechtigt ist: Der Oberpriester verkündet, daß der Geist des Laios (wie bei Seneca) erschienen sei und den Tod seines Mörders verlangt habe. Jokaste berichtet, daß Laios mit einem Vertrauten namens Phorbas ausgezogen und daß nur dieser, und zwar verwundet mit der Meldung zurückgekehrt sei, Laios sei von Unbekannten erschlagen worden. Der Verdacht sei auf Phorbas selbst gefallen, doch glaube sie nicht daran und halte ihn in einem Schlosse gefangen, um ihn vor der Wut des Volkes zu schützen. Ödipus verlangt, daß Phorbas herbeigeholt werde. Unterdes fällt der Verdacht des Volkes auf Philoctet, und Ödipus entschließt sich dazu, da Phorbas noch immer nicht gekommen ist, die Götter zwischen dem Volke, das sogar einen Aufstand unternommen hat, und Philoctet ent-

scheiden zu lassen. Deshalb befragt er die Priester. Der Oberpriester verweigert zuerst jede Antwort, dann aber, durch Ödipus gezwungen, verkündet er ihm die Erklärung des Orakels: «Du bist der Mörder!» Der König hält ihn zuerst für einen Betrüger, und Jokaste bestärkt ihn in seinem Unglauben an die Orakel, indem sie ihm von der Prophezeiung einer Priesterin bei der Geburt ihres Sohnes, daß er den Vater töten und sie, die Mutter, heiraten sollte, erzählt. Ödipus berichtet höchst erstaunt, daß ihm, als er zum ersten Male opferte, eine Stimme unter Blitz und Donner dasselbe prophezeit habe. Deshalb sei er aus Korinth geflohen. Jetzt erinnert er sich — «ich weiß nicht infolge welches Zaubers ich dieses große Ereignis ganz vergessen hatte» —, daß er einst mit zwei Männern gekämpft, den einen erschlagen, den anderen niedergeworfen habe; kurz vor seinem Tode habe der Erschlagene ihm noch freundlich die Hand gedrückt, sobald er sein Angesicht erblickt hatte. Nun erscheint Phorbas; er erkennt in Ödipus den Mann wieder, der ihn einst verwundet hat, und damit ist der Mörder des Laios gefunden. Phorbas ist es auch, der Ödipus einst ausgesetzt hat. Das wird enthüllt durch Ikare aus Korinth, der zugleich die Nachricht bringt, daß Polybus kurz vor seinem Tode Ödipus enterbt habe, weil er gar nicht sein Sohn sei. Nun ist das Dunkel aufgehellt. Ödipus sieht die Furien und den Geist des Vaters erscheinen. Er blendet sich, wie der Oberpriester berichtet, während Jokaste sich das Leben nimmt.

Voltaire hat von Seneca nicht nur einige Verse, wie er selber angibt, übernommen, sondern auch einige Motive. Bei beiden erscheint der blinde Ödipus nicht auf der Bühne, nimmt sich Jokaste vor den Zuschauern das Leben, und schließt das Drama mit der Meldung, daß die Pest beendet sei und der Zorn der Götter sich gelegt habe; auch erfahren wir bei beiden nichts von den durchstochenen Füßen des Helden. Der Name Phorbas ist ebenfalls Seneca entlehnt. Im übrigen ist Voltaire natürlich, abgesehen von dem, was er frei erfunden hat, abhängig von Sophokles. Zwei Stellen finden sich bei ihm, die nur bei Sophokles (V. 436 u. 743) und nicht bei Seneca stehen.

Unter den deutschen Bearbeitern des Stoffes geht voran: Hans Sachs. Er hat die Ödipussage außer in einer Historia auch in einer Tragödie behandelt: Ein tragedi, mit dreyzehn personen zu recidirn, die unglück hafftig königin Jocasta, und hat fünff actus (19. April 1550). Als Quelle gibt er die alten Geschichtschreiber, auch Ovidius und «Johannes Bocatius» an. Auf seine sehr verwunderliche Darstellung brauchen wir wohl nicht einzugehen; es sei nur erwähnt, daß in einer Schlacht des «Feldhauptmannes Edippus» mit Kanonen geschossen wird. Die späteren Jahrhunderte bis zur neuesten Zeit haben keine nennenswerte Bearbeitung des Ödipusstoffes aufzuweisen außer der Tragödie Edipo (1832) des spanischen Dichters Don Francesco Martínez de la Rosa. Das Drama wird als die einzige erfolgreiche direkte Nachahmung der griechischen Tragödie in Spanien bezeichnet: Dem König Ödipus erscheint in dem Mausoleum des Laios dessen Geist, der ihn zur Flucht auffordert, weil er als König und als Gatte ein Verbrecher wäre, und zugleich mit blutigem Arm, wie es Ödipus in seiner Vision vorkommt, Jokaste von ihm trennt. Der König hatte vorher aus dem Munde des Oberpriesters erfahren, daß die Pest noch an diesem Tage aufhören werde, sobald man den Mörder des Laios bestraft habe. Da er nun selbst glaubt, Laios nie gesehen zu haben, bezieht er die Worte des Geistes zuerst auf Jokaste, jedoch diese kann ihre Schuldlosigkeit bald erweisen. Die weitere Entwicklung bringt jener Thebaner, der beim Morde des Laios zugegen gewesen war, und der hier wie bei Seneca Phorbas heißt. Er hat sich die Jahre über in einem Walde verborgen gehalten und erscheint jetzt «von einem Gott getrieben» vor dem Könige, um die Vorgänge bei der Ermordung des Laios zu berichten. Der Dichter hat diese Szene sehr effektiv gestaltet. Innerhalb seiner höchst lebendigen Darstellung tritt Phorbas vor den König mit drohender Miene: «So trat ich vor den Jüngling» und erkennt in dem König den Mörder. So beschließt denn Ödipus, in die Verbannung zu gehen. Jokaste will ihn mit dem Hinweis auf die Heimat und die Eltern trösten, doch er weist den Trost zurück und erzählt ihr von dem Orakel, das ihm verbiete, in die

Heimat zurückzukehren. Jokaste wiederum erschüttert in ihm den Glauben an die Untrüglichkeit der Orakel, indem sie von einer gleichen, ihr einst gewordenen Prophezeiung berichtet, die unerfüllt geblieben sei. Bevor Ödipus nach rührendem Abschied von seinen Töchtern in die Verbannung geht, tritt der Bote aus Korinth auf, der, ähnlich wie bei Voltaire, die Nachricht bringt: Polybus hat kurz vor seinem Tode bekannt, daß Ödipus nicht sein Sohn sei. Durch die weiteren Aussagen des Boten, der selbst einst das ausgesetzte Kind von einem Sklaven des Laios übernommen hat, wird die Enthüllung vollständig. Das Ende des Dramas ist wie bei Sophokles. Die Gestalt Kreons hat der Dichter gestrichen. Ebenso hat er die Chöre zwar beibehalten, aber auf zwei eingeschränkt.

Aus der geringen Zahl der Nachahmungen der Ödipustragödie darf man nicht schließen, daß sie unbekannt oder verschollen gewesen wäre, es macht vielmehr den Eindruck, als wenn unsere Dichter von allen griechischen Tragödien nur den Ödipus rex kennen und aus ihm allein ihr Urteil über die Tragödie der Griechen fällen. Weil der König Ödipus ihnen als eine Schicksalstragödie erschien, deshalb war für sie das ganze tragische Drama der Griechen Schicksalstragödie. Sein guter Genius hat Schiller ferngehalten, in seiner Braut von Messina, «dem zweiten Ödipus», eine Schicksalstragödie zu schaffen¹⁾, aber eine Reihe gleichzeitiger Dichter, die da glaubten, Sophokles nachzuahmen, machten ein blindwütendes Schicksal zur leitenden Macht ihrer Dramen. Diese berüchtigte Schicksalstragödie hat ein Jahrzehnt die deutsche Bühne beherrscht.

Deutsche Tragödien mit dem Titel Ödipus sind erst wieder im vergangenen Jahrhundert zu verzeichnen:

August Klingemann, Ödipus und Jokasta (1820). Frei nach Sophokles, so lautet der Zusatz in dem Titel, und das Drama ist wirklich zum großen Teil Übersetzung der Sopho-

¹⁾ Goethe hat zwar die Absicht gehabt, einen König Ödipus im Anschluß an Sophokles zu schreiben, aber es ist bei drei Versen geblieben, die sich an V. 800–803 und V. 752 des Sophokleischen Dramas anschließen.

kleischen Tragödie, der Dichter hätte aber auch hinzusetzen können: nach Voltaire. Von ihm hat er den Phorbas übernommen, der von Jokaste vor der Wut des Volkes verborgen gehalten wird und den einst Ödipus verwundet hat; ebenso wie bei Voltaire fordert Ödipus, nachdem jeder Zweifel gehoben war, wer der Mörder des Laios ist, seine Gattin auf, ihn zu töten. Als sie sich, wie natürlich, weigert, entschließt er sich auszuwandern; wie dort erklärt Teiresias oder der Oberpriester am Schlusse, daß die Gottheit versöhnt sei, ja einen Vers hat Klingemann direkt von Voltaire entlehnt und zitiert ihn als solchen. Wie schon im Titel angedeutet ist, hat Klingemann Jokaste eine größere Rolle zugeadcht. Sie stellt sich in mehreren Monologen als die Urheberin der göttlichen Strafe wegen der Aussetzung ihres Kindes hin, entschließt sich zu einem reumütigen Bekenntnis und zur Mitteilung auch des zweiten Teiles des Orakels, was Sophokles weise vermeidet. Nun liegt es zutage, daß beide Orakel, das einst Ödipus und das Jokaste gegebene, gleich lauten. Es müßte also hier die Enthüllung erfolgen. Der Dichter hilft sich auf sonderbare Weise. Jokaste erklärt:

Apollo ist arm an Wahrheit,
Weil sein Orakel doppelt sich verkündet
Und seiner Pythias die Sprüche mangeln.

Gertrud Prellwitz hat durch den Nebentitel, den sie ihrer Tragödie Ödipus (1898) gab: Das Rätsel des Lebens, angedeutet, daß sie der Sage eine andere Idee unterlegen wollte. Diese Idee wird nicht ganz klar. Einmal heißt es: «Das Schicksal ist die Schuld», dann wieder: «Durch Schuld und Schmerzen führt der Weg zum Licht, es führt kein anderer hinan». Während der Sophokleische Ödipus unbewußt die Verbrechen begeht, worin das Eigenartige seines Schicksals besteht, läßt die Dichterin ihn Jokaste heiraten, obgleich er weiß, daß er ihren Gatten erschlagen hat, und diese Ermordung war nicht aus Notwehr geschehen, sondern in ganz sinnloser Raserei. Er selbst sieht sein Verbrechen darin, daß er den Gott verstoßen und die Nacht gewählt hätte, was ganz unklar bleibt. Ebenso unklar ist das Motiv, weshalb Laios seinen

Sohn ausgesetzt hat: «Er hat ihn geopfert der Nacht in der Höllenschlucht, um zu wissen das Rätsel der Tiefe, das kein Mensch wissen soll, und zu sein wie der Gott!» So weit entfernt sich die Dichterin von der Sage, daß sie die Orakel ganz unterdrückt. Durch einen Zufall erfährt Ödipus, daß Laios seinen Sohn ausgesetzt habe, und erkennt daraus sein entsetzliches Schicksal. Gewiß wollte G. Prellwitz durch die Entfernung der Orakel die Sage unserem Empfinden näherbringen, da sie aber die griechischen Götter beibehielt, hatte es keinen Sinn, der Sage den Lebensnerv abzuschneiden. Von der Pest weiß die Dichtung nichts. Mit der Neuerung, daß die Blendung des Ödipus am Tage nach der Vermählung mit Jokaste geschieht, nähert sie sich der ursprünglichen Form der Sage.

In der neuesten Zeit ist nur eine große Ödipusdichtung entstanden, die Tragödie Ödipus und die Sphinx von Hugo von Hofmannsthal (1905). Dieses künstlerisch hoch bedeutsame Werk kommt aber deshalb für uns weniger in Betracht, weil es nur die Vorfabel des Sophokleischen Dramas zum Inhalt hat und deshalb nicht mit ihm verglichen werden kann. Es schließt mit der Vermählung von Ödipus und Jokaste. Alle die Vorzüge, die wir der Elektra und Alkestis desselben Dichters zusprechen mußten¹⁾, teilt dieses Drama mit ihnen sowohl im Gedankeninhalt, wie in der Form und der Sprache. Von den Änderungen, die Hofmannsthal an dem, was Sophokles von der Vorfabel berichtet, vorgenommen hat, heben wir hervor: Ödipus erlebt im Tempel von Delphi das, was später geschieht, er löst nicht das Rätsel der Sphinx, ja, erfährt es überhaupt nicht. Die Sphinx begrüßt ihn mit seinem Namen als längst erwarteten Befreier und stürzt sich danach in den Abgrund. Aus Andeutungen des griechischen Dichters schafft Hofmannsthal in seinem Kreon einen komplizierten, aber doch lebenswahren Charakter. Jokaste, die leichtfertige, gemein denkende Gattin des Laios, wird bei ihm zu einer edeln, hoheitsvollen Frau. Der Mord des Laios wird uns verständlicher gemacht durch eine ins Maßlose gesteigerte, von den Ahnen ererbte

¹⁾ Vgl. Bd. I, S. 88 ff. u. S. 134 ff.

Leidenschaftlichkeit des Ödipus. Aber damit ist das Wesentliche noch nicht gesagt. Was in der Antike äußeres, dem Helden auferlegtes Schicksal ist, verlegt der Dichter in die Seele des Menschen. Jokaste und Ödipus werden von einer magischen Gewalt, von einer überwältigenden Liebe zueinander ergriffen, es ist die geheimnisvolle Macht der Mutter- und Kindesliebe, die sie aneinander fesselt. «Die Liebe bleibt — himmlisch, irdisch — immer eine nur.»

Den Sophokleischen Ödipus auf Kolonos haben nur wenige neuere Dichter bearbeitet, unter ihnen der Italiener Giovanni Batista Niccolini in seinem *Edipo* (1823). Es ist ein Tendenzdrama, das sich gegen die absolute Herrschaft richtet. Das Schicksal des Ödipus soll, wie der Oberpriester erklärt, ein warnendes Beispiel sein, «auf daß die absolute Herrschaft in Griechenland abgeschafft werde». Zugleich gibt er das Orakel: «Im heiligen Athen wird Ödipus Ruhe finden im Aufbruch der Natur, wenn die Wut der Liebe nicht weicht.» Das letztere bezieht sich auf Polyneikes, dem der Vater verzeihen will, wenn er auf die Herrschaft verzichte, und der trotzdem in den Krieg gegen seinen Bruder zieht, mit dem ersteren ist der Blitzschlag gemeint, von dem Ödipus am Altar der Erinyen tödlich getroffen wird¹⁾.

Das «dionysische Bild» Die Befreiung des Ödipus (1913) hat Rudolf Pannwitz wohl um der sehr umfangreichen Chöre willen gedichtet und um der Tendenz willen, die der Dichter den König Theseus aussprechen läßt: «König Kreon, es beginnet ein neues Alter . . . Die Musik wird mächtiger werden denn das Wort; aus Tänzen werden die Erkenntnisse herrlicher neu erstehen; die Stimme des Herzens wird eher gehört werden als die Stimme der Könige, und am bezwingendsten tönen werden diese drei Stimmen: des Sehers, des Sängers

¹⁾ Nur um seiner Kuriosität willen verdient das Drama von Jean François Ducis *Oedipe chez Admète* (1778) eine Erwähnung. Hier wird merkwürdigerweise die Sage von Ödipus auf Kolonos mit der Alkestissage verbunden. Als Alkestes sich bereit erklärt, für ihren Gatten zu sterben, bittet Ödipus die Götter, ihn für Admet eintreten zu lassen, worauf er von einem Blitz getroffen am Altare niedersinkt.

und des Weibes.» In welchem Zusammenhange das mit der Dichtung steht, hat Pannwitz nicht verraten. An der Fabel ist wenig geändert, aber wohl am Charakter des Helden: Ödipus ist ein milder, gütiger Greis, der seinem Sohne Polyneikes verzeiht und zu dem Theseus sagen kann: «Ich weiß nicht, ob ich zu dir reden darf oder zu dir beten soll.»

Antigone.

Wie Ödipus, so waren auch seine Gattin und Kinder Lieblingsgestalten der Sage. Die griechischen Dichter sind nicht müde geworden, deren Schicksal auch getrennt von dem des Ödipus darzustellen. Nach der ältesten Sage sind Eteokles, Polyneikes, Antigone und Ismene einer zweiten Ehe des Ödipus entsprossen. Äschylus war es wohl, der das Grausige des Stoffes dadurch erhöhte, daß er ihnen Jokaste zur Mutter gab. Er hat auch zuerst, und zwar in der Tragödie Die Sieben gegen Theben die Feindschaft der beiden Brüder, ihren Zweikampf und ihre gegenseitige Ermordung dramatisch dargestellt. In Eteokles schuf er einen gewaltigen und lebenswahren Charakter, einen eisernen Mann, der mit verbissener Entschlossenheit die Folgen einer unredlichen Tat trägt und auf alles, auch auf das Leben, eher verzichtet als auf die Waffenehre. Mit den Worten «Lieber den Tod als die Schande» geht er in den Kampf mit dem Bruder. Hier und im Epos ist Polyneikes der jüngere. In den Euripideischen Phönissen trägt Eteokles die eigentliche Schuld; er ist der böse, brutale, tückische Tyrann, Polyneikes, trotz seines Namens Haderreich, der schuldlose, edle, gefühlvolle, von Antigone innigst geliebte Bruder. An der Sage selbst hat Euripides sich große Änderungen erlaubt. Bei ihm sind Ödipus und Jokaste beim Tode der Söhne noch am Leben. Während der blinde Greis ein Schattenleben führt und nur am Schlusse der Tragödie die Totenklage an der Bahre seiner Söhne erhebt, hat Euripides in Jokaste einen ganz neuen und fesselnden Charakter geschaffen. Die gottlose und frivole Jokaste, die es über sich vermocht hat, ihr eigenes Kind auszusetzen, ist hier ganz liebende, hingebende Mutter. Sie faßt

den Entschluß, ihre beiden Söhne zu sich zu rufen und zu versöhnen. Mit herrlichen, aus der Tiefe des schmerzbewegten Mutterherzens hervorquellenden Worten weist sie den rohen Ehrgeiz des Eteokles zurück und versucht, den sanfteren Polyneikes zu rühren mit der Mahnung an all die Leiden und das Unglück der um seinetwillen zerstörten Stadt. Aber das Verhängnis nimmt seinen Lauf. Als die geängstigte Mutter von dem Entschluß des Eteokles erfährt, durch einen Zweikampf mit dem Bruder die Entscheidung herbeizuführen, eilt sie mit der jugendlichen Antigone auf das Schlachtfeld, um den Brudermord zu verhüten. Aber sie kommt zu spät. Die Brüder haben sich gegenseitig ermordet, eins einigte sie im Tode, die Liebe zur Mutter. Eteokles hat sterbend die Hand auf die Stirn der Mutter gelegt, Polyneikes, noch der Sprache mächtig, hat Mutter und Schwester beklagt und um der Mutter willen von dem Bruder und Mörder Abschied genommen. Bei diesem Anblick zieht Jokaste das Schwert aus der Leiche des einen Sohnes, stößt es sich durch den Hals und fällt zwischen den Söhnen nieder, noch im Tode mit ihren Händen beide berührend.

Nach einer rührenden Totenklage ruft Antigone Ödipus aus dem Palast. Seinen Klagen macht Kreon ein Ende, indem er ihn aus dem Lande weist und die Bestattung des Polyneikes verbietet. Das Kind Antigone ist durch das Leid zum reifen tatkräftigen Menschen geworden. Empört über Kreons Grausamkeit sagt sie sich von ihrem Bräutigam Hämon los, droht sogar, ihm zur Danaide werden zu wollen und entschließt sich, dem Vater in die Verbannung zu folgen. Hieraus schöpft wohl nach Wilamowitzens sehr ansprechender Vermutung Sophokles die Darstellung in seinem Ödipus Coloneus.

Durch die Jahrtausende schreitet die Sophokleische Antigone als die Verkörperung schwesterlicher Liebe, und ihr Ausspruch «Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da», findet bei jedem neuen Leser ein bewunderndes Echo. Aber ihr Haß ist ebenso groß wie ihre Liebe, und ihre Handlungsweise ist nicht völlig zu verstehen. Daß sie dem νόμος ἄγραφος gehorcht und trotz des Verbotes Kreons den Bruder beerdigt oder

wenigstens die symbolische Bestattung an ihm vollzieht, das ist eine herrliche und schöne Tat. Daß sie aber nach glücklich vollbrachter Tat sich nochmals zu der Leiche begibt, sie nochmals mit Erde bestreut und sich der Gefangennahme und Todesgefahr so nutzlos aussetzt, das ist noch von keinem der zahlreichen Erläuterer erklärt worden ¹⁾. Es ist nichts anderes: Ihr Hauptcharakterzug ist der Trotz. Alle Welt und vor allem Kreon soll wissen, daß sie die Tat vollbracht hat, auch auf die Gefahr hin, die Todesstrafe erleiden zu müssen, ja sie beleidigt den, der über ihr Leben zu gebieten hat. Damit steht nicht im Widerspruch, sondern ist tief in der menschlichen Seele begründet, daß sie vor dem nahenden Tode erschauert, und daß ihr Schmerz sich in rührende Klagen ergießt. Es entspricht ihrem Charakter, daß sie sich dem ihr bestimmten Hungertode im Grabgewölbe durch Selbstmord entzieht. Ihr Bräutigam Hämon, der zu ihrer Befreiung herbeieilt, kommt zu spät. Kreon findet ihn, wie er die Arme um die Tote wehklagend geschlungen hat. Bei dem Anblick des Urhebers all dieses Elends zieht Hämon das Schwert gegen den eigenen Vater, verfehlt ihn und stößt es dann in seine Seite. Als Kreon mit der Leiche des Sohnes zurückkehrt, erhält er die Nachricht von dem Selbstmorde seiner Gattin Eurydike, die mit einem Fluch auf den Lippen für den Mörder ihres Sohnes gestorben war. Er ist die eigentlich tragische Gestalt in dem Drama. Sein Untergang liegt in seinem Charakter. Er ist ein kleinlicher Mensch, der im Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit den Mangel an imponierender Größe durch Strenge und Härte zu ersetzen sucht. Wie alle kleinlichen Menschen ist er ganz unfähig, einen Irrtum einzugestehen und zur rechten Zeit einzulenken. Lieber soll alles zugrunde gehen, als daß er einen gegebenen

¹⁾ Tycho von Wilamowitz hat in seinem Buche Die dramatische Technik des Sophokles (S. 33 ff.) gezeigt, daß der Dichter eine solche Verdoppelung der Handlung liebt; «Die Wirkung des Sieges der Heldin über Kreon wäre ausgelöscht, wenn man davon erst erführe, als man sie selbst gefangen und dem Tode verfallen vor sich sieht». Damit ist erklärt, weshalb Sophokles noch eine zweite Bestattung eingeführt hat, aber es fehlt die psychologische Erklärung für Antigones Handlungsweise. Daß das bei Sophokles nicht selten vorkommt, hat Wilamowitz a. a. O. nachgewiesen.

Befehl zurücknahme, solange es sich nur um Polyneikes oder Antigone oder die Stadt handelt, aber kaum hat der Seher Teiresias ihm den drohenden Tod des Sohnes Hämon prophezeit, da wird aus dem hochmütigen, unbeugsamen König ein hilfloser Mann. Das Geschick bricht über ihm zusammen. Er bleibt zwar am Leben, aber dieses Leben wird schlimmer sein als der Tod.

Im König Ödipus und Ödipus Coloneus hat der Dichter Kreon anders gestaltet. Im erstgenannten Drama ist er der korrekte Ehrenmann, der auf seine Tugend pocht, dabei kalt und herzlos ist, im Ödipus Coloneus tritt er als Gewaltmensch, Lügner und Heuchler auf, der vor nichts zurückschreckt, um seine Ziele zu erreichen.

Wie Ödipus selbst, so haben auch die Seinigen ein reiches dramatisches Leben in den späteren Jahrtausenden bis auf die Gegenwart geführt. Von Seneca sind hier die Phönissen oder die Thebais zu nennen. Aber wie weit der Dichter von den griechischen Vorbildern abgewichen ist, können wir nicht beurteilen. Denn den beiden erhaltenen Teilen fehlt so sehr der Zusammenhang, daß man sie sogar für Stücke von zwei verschiedenen Dramen gehalten hat. Wahrscheinlicher ist es wohl, daß wir es mit einem nicht beendeten, aber einheitlichen Drama zu tun haben. Ähnlich wie das Goethe bei seinem Egmont und Tasso getan hat, hätte Seneca einige Hauptszenen ausgearbeitet, ohne sich vorläufig um ihre Verbindung zu kümmern.

Unter den französischen Dichtern des 17. Jahrhunderts hat zuerst Rotrou eine Antigone (1638) geschrieben¹⁾. Es ist eine Vereinigung der Sophokleischen Antigone und der Euripideischen Phönissen. Neu ist in diesem Drama der Anfang, die Liebe Antigones zu Hämon, der Charakter des Polyneikes und der Selbstmord Jokastes vor dem Zweikampf, was Racine alles in seine Tragödie: *La Thébaïde ou les frères ennemis* (1663) übernommen hat. Der Titel geht auf Statius oder Seneca zurück, doch erklärt Racine, den letzteren nicht

¹⁾ Über Garniers Antigone vgl. Bd. I, S. 6f.

benutzt zu haben, weil die Phönissen oder Thebais unecht wären.

Da der Dichter sich entschuldigt, daß er den beiden Helden Eteokles und Polyneikes kein liebendes weibliches Wesen an die Seite gestellt habe, wird es uns nicht wundernehmen, daß Antigone und Hämon als schmachzendes Liebespaar auftreten, aber unsinnig ist es, daß Kreon sich auf seine alten Tage in Antigone verliebt und sich bei ihrem Tode das Leben nimmt, «um sie in der Unterwelt mit seinem Seufzen und Jammern zu quälen». Jokaste hat der Dichter den würdevollen Charakter genommen, sie ist maßlos leidenschaftlich und reizbar, schmäht ihren Gatten wegen der Erzeugung der beiden Söhne als eines Bubenstreiches und nimmt sich sofort das Leben, als ihr die Versöhnung der Söhne nicht gelingt. Nach ihrem Urteil sind die Söhne, von denen Polyneikes der rohere und böhere ist, wegen ihrer verbrecherischen Erzeugung Bösewichte von Kindheit an. Aber der größte Schurke ist Kreon. Er ist es, der den Streit der Brüder entfacht hat und schürt, um nach ihrem Tode die Krone zu erhalten. Er freut sich über den Untergang seines Sohnes Hämon, weil er ihn seinem Wunsche, Antigone zu besitzen, näher führt. Man hat es dem Dichter mit Recht zum Vorwurf gemacht, daß der Untergang der handelnden Personen, von denen keine am Leben bleibt, eine Folge der Bosheit dieses einzelnen Mannes ist, nicht des Widerstreites der Charaktere.

Von Racine ganz abhängig ist Alfieris Polinice (1782), den sich wiederum Baptiste Legouvé in seinem *Étéocle et Polynice* (1799) zum Muster genommen hat. Ebenso wie bei Racine ist in Alfieris Drama Kreon der böse Geist, der die beiden Brüder in den Tod treibt, nur daß bei ihm Eteokles Anteil an diesen schändlichen Handlungen hat. Zur feierlichen Bekräftigung des Vertrages, den die Brüder zu schließen im Begriff sind, reicht Eteokles Polyneikes einen Becher Wein. Auf dessen Aufforderung vor ihm zu trinken, weigert sich Eteokles, worauf der Bruder den Wein für vergiftet erklärt. Eteokles leugnet zuerst, aber als Jokaste den Becher ergreift, wirft er ihn zur Erde, worauf die Brüder sich zum Kampfe

auf Leben und Tod herausfordern. Kurz vor seinem Tode umarmt Eteokles auf Bitten der Mutter den Bruder, aber er tut das nur, um ihn heimtückisch zu erdolchen. Selbständiger ist Alfieris Drama *Antigone*:

Der Dichter hat sich eine neue Gestalt ersonnen: Argia, die Tochter Adrasts von Argos und Witwe des Polyneikes. Sie hat sich in Theben eingeschlichen, um die Asche ihres Gatten zu holen. Denn sie weiß noch nichts von dem Verbot der Bestattung. Davon erfährt sie erst durch Antigone, die ihr zugleich von ihrem festen Entschluß Kunde gibt, den Bruder zu bestatten und die Argias Bereitwilligkeit ihr dabei zu helfen annimmt. Beide begeben sich zur Leiche des Polyneikes, werden gefangen genommen und vor Kreon geführt, wo jede die Schuld allein auf sich nehmen will. Kreon hat das Verbot in der sicheren Voraussicht erlassen, daß Antigone es übertreten und ihm dadurch eine Handhabe geben würde, sie zu vernichten. Denn er fürchtet für seine Herrschaft, solange noch dieser letzte Nachkomme des Ödipus lebe. Diese Furcht wird ihm aber genommen, als sein Sohn Hämon erklärt, Antigone heiraten zu wollen. Mit Freuden gibt er seine Genehmigung. Aber Antigone erklärt lieber sterben zu wollen, als den Sohn des Mannes zum Gatten anzunehmen, der, wie sie glaubt, schuld an dem Unglück ihres Vaters ist. Trotzdem gibt Hämon, der weiß, daß Antigone in ihrem Herzen ihm liebevoll gesinnt ist, ihr die Versicherung, daß er sie mit Gewalt befreien werde. Er kommt jedoch mit den Bewaffneten zu spät. Kreon hat unterdes Antigone heimlich töten lassen. In der Verzweiflung über den Tod der Geliebten nimmt sich Hämon das Leben. Schon diese kurze Inhaltsangabe zeigt, daß die von Alfieri ersonnene Gestalt Argia ganz episodisch und überflüssig ist. Sie will zugleich mit Antigone sterben, wird aber auf Kreons Befehl nach Argos zurückgebracht.

Fr. H. Bothe folgt in seinem weitläufigen «dramatischen Gemälde» *Der Ödipiden Fall oder die Brüder* (1822) ziemlich genau Euripides. Manches ist sogar wortgetreu übernommen. Der Gegensatz zwischen den Brüdern ist noch schärfer ausgeprägt als in der griechischen Quelle. Polyneikes, der

sanfte, edle, will auf alles verzichten, wenn er nur in Theben bleiben darf, und der Haß des tyrannischen Eteokles geht so weit, daß er kurz vor dem Tode der Leiche seines Bruders ein Begräbnis versagt. Kreon gestattet zuletzt das Begräbnis, so daß Antigone ihre edle Tat nicht nötig hat. Der Verfasser glaubt, «daß das gegenwärtige Bedürfnis und das Kunstideal, das seiner Seele vorschwebte, diese Änderungen zu erfordern schienen».

Eugen Reichel (Pseud.: E. Leyden) sucht in seinem Trauerspiel *Antigone* (1877) die Tragik Kreons wo anders als Sophokles. Er ist nur wider Willen König geworden, und das Verbot der Beerdigung der Leiche des Polyneikes ist ihm durch das Volk aufgezwungen; nachdem es aber Gesetz geworden ist, muß er auf der Bestrafung bestehen, obgleich er im Innersten seines Herzens mit Antigone sympathisiert und sie sowie ihren Bräutigam, seinen Sohn, bedauert. Der Umschwung wird von dem Dichter, nicht durch die Einwirkung der Götter, sondern durch ein Motiv, das unserem modernen Empfinden näherliegt, herbeigeführt. Adrast eilt mit einem Heere herbei, um für seinen Schwiegersohn Polyneikes Rache zu nehmen. Das neuersonnene Motiv ist sehr unwahrscheinlich, weil Adrast soeben erst besiegt und zurückgeschlagen ist. Kreon läßt darauf die Leiche des Polyneikes begraben und gibt den Befehl, Antigone zu befreien — aber es ist zu spät. Auch das Verhältnis des Brautpaares ist mehr nach modernen als antiken Anschauungen geschildert. Als Antigone in das Gefängnis geführt werden soll, hat sie nur die eine Bitte, Hämon noch einmal sehen zu dürfen, und als sie schon den Selbstmord beschlossen hat, ist sie immer noch um Hämons Schicksal besorgt.

Erst in der Gegenwart ist der Stoff der *Antigone* wieder dramatisch behandelt worden, und zwar zuerst von Houston Stewart Chamberlain, in dem Drama *Der Tod der Antigone* (1915). Das Drama ist, wie im Titel angegeben wird, für Musik geschrieben. Diese soll ausführen und erläutern, was der Dichter in der auf einen Akt zusammengedrängten Handlung nur andeutet. Zum Verständnis des Charakters Antigones wird das allerdings sehr notwendig sein. Antigone

will sterben, erklärt das feierlichst Hämon und den Jünglingen, die zu ihrer Befreiung sich erheben, und fordert die Männer auf, ihre Pflicht zu tun. Es ist erklärlich, daß sie, lebendig eingekerkert, von namenloser Angst ergriffen ausruft: «Hämon, errette mich!» Aber daß sie nun, als der Retter Hämon naht — er hat sich heimlich mit einschließen lassen —, dessen Dolch ergreift und sich in das Herz stößt, das ist nicht verständlich. Sie selbst hat dafür nur die rätselhafte Begründung: «Wer wie Antigone gelebt, kann nicht weiterleben.»

Das neueste Drama (aus dem Jahre 1917) Antigone ist von dem jugendlichen Dichter Walter Hasenclever gedichtet. Bei Sophokles vertritt Antigone den νόμος ἄγραφος, der ihr befiehlt, den toten Bruder zu beerdigen. Sie weiß ebensogut zu hassen wie zu lieben. Ihr Trotz bringt sie ins Verderben. Der moderne Dichter hat auf jenen mißverstandenen Worten «Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da» die Gestalt seiner Heldin aufgebaut und sie zu einer erhabenen Priesterin edler Menschlichkeit umgeschaffen. Was sie spricht und tut, es läßt sich mit Christi Worten und Taten vergleichen. Sie antwortet Kreon auf seine Anklagen:

Ich kenn' ein Gesetz, noch ungeschrieben,
Von keinem Herold in die Welt posaunt,
So alt wie du und ich,
Es heißt die Liebe.

«Alle Menschen sind Brüder . . . — Richte das Böse durch die gute Tat.»

Gleich den Worten Christi: «Herr, vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun,» weint sie um die Menschen, die sie verhöhnen und auspeitschen lassen wollen: Wehe dem, der am Herzen der Menschen zweifelt.

Nur die Liebe des ungeheuren Leidens
Stillt die Träne der Geknechteten.

Wie Christus stirbt sie den Opfertod, um durch ihr leuchtendes Beispiel das Volk von dem Haß und dem Eigennutz zu erlösen und es zur Liebe und Brüderlichkeit zu erziehen.

Ihre übermenschliche Güte wandelt Ismene und Hämon, der sie nicht verstand und hassen wollte, wandelt das Volk, das sie zu steinigen im Begriffe war, und überwindet zuletzt auch Kreon. So kann sie aus dem Leben gehen mit den Worten:

Ich habe gelitten. Mein Leben ist schön

.

Ich habe geholfen. Mein Werk ist erfüllt.

Die griechische Heroine ist zu einer christlichen Märtyrerin geworden. Sie will sterben und weigert sich daher zu fliehen. Die christlichen, modernen Anschauungen, um derentwillen der Dichter von Gott und nicht von den Göttern, vom Jüngsten Gericht und nicht vom Hades spricht, stehen im Widerspruch zu der griechischen Umwelt, die uns umgibt. Aber dies Schicksal teilt das Drama mit Goethes Iphigenie. Im Gegensatz zu dem Abstieg, den Elektra im Laufe der Jahrtausende genommen hat, werden Antigone und Iphigenie emporgehoben aus der antiken Umwelt zu Priestern wahrer und großer Menschlichkeit. Darin aber unterscheiden sich die beiden Dichtungen: Goethes Iphigenie ist über alle Zeit erhaben; Hasenclevers Drama trotz des antiken Inhalts aus der Gegenwart geboren: Kreon ist der Vertreter der rohen, menschenmordenden Macht, Antigone die Priesterin der Menschenliebe, der Menschenrechte und des ewigen Friedens.

Kapitel VI.

Herakles.

Der größte aller griechischen Helden Herakles, «dessen Leben das Ideal menschlicher Vollkommenheit, geweiht dem Heile der Menschheit, darstellt,» ist in der griechischen Tragödie eine seltene Gestalt. Er war ein Dorer, kein Athener. Dagegen haben die komischen und burlesken Züge der Herakles-sagen die Dichter der heiteren Muse vielfach zur Darstellung gereizt, selbst in dem Herakles der Euripideischen Alkestis und in den Trachinierinnen finden sich Spuren davon. Äschylus hat ihn nur einmal, im Prometheus verwendet. Erst durch Euripides wird er zur großen tragischen Gestalt erhoben. Der rasende Herakles, der seine Kinder ermordet, war ihm von der Sage gegeben, er erfand dazu die Ermordung der Gattin Megara und versetzte das Ereignis an das Lebensende des Helden.

Herakles ist in die Unterwelt hinabgestiegen, um die letzte seiner großen Taten, die Heraufholung des Höllenhundes, auszuführen. Unterdes hat sich Lykos der Herrschaft Thebens bemächtigt, den König Kreon, den Schwiegervater des Herakles, erschlagen und will nun die ganze zurückgebliebene Familie des Helden vernichten, um vor der Rache sicher zu sein. Vor Herakles fürchtet er sich nicht, weil ihm Kunde von dessen Untergang gekommen ist. So haben sich denn Amphitruo, der Vater, und Megara, die Gattin des Helden, mit den drei Söhnen an den Altar geflüchtet. Der blutdürstige Tyrann befiehlt, weil seine Opfer den Schutzort nicht verlassen wollen, Feuer an den Altar zu legen. Da erklärt Megara einen so schmachvollen, der Gattin eines Herakles unwürdigen Tod nicht erleiden zu wollen; sie verläßt mit den Knaben den Altar, und

der altersschwache Amphitruo folgt ihr. Nur die eine Bitte hat Amphitruo, ihn und Megara vor den Kindern zu ermorden, auf daß ihnen der Anblick des Todeskampfes der Kleinen und ihr jammervolles Rufen erspart bliebe. Ein kurzer Aufschub wird bewilligt, da Megara die Kinder im Palaste zum Tode würdig schmücken will.

Die Verzweiflung Amphitruos ist aufs höchste gestiegen. Ihr entquillt die furchtbare Anklage an Zeus:

Zeus, meinem Weib bist du genaht — was hilft es?
 Zeus, meines Sohnes Vater hieß ich dich —
 Was hilft es mir? Du hieltest nicht die Treue,
 Die ich erwartet. Großer Gott, ich Mensch
 Bin dir an Redlichkeit weit überlegen:
 Herakles' Kinder hab' ich nicht verraten.
 Du aber wußtest den verbotenen Weg
 Zu Fremdem vortrefflich auszufinden,
 Doch Rettung für die Deinen weißt du nicht:
 An Weisheit fehlt dir's, Gott, wo nicht, an Güte.

(Wilamowitz.)

Es ist das zugleich im Sinne des Dichters gesagt, der damit die Unmoral der Sage geißeln will.

In rührenden Worten nimmt Megara Abschied von den Kindern. Welche Hoffnungen hatte der Vater auf diese Knaben, deren jedem er ein Königreich vererben wollte, gesetzt und nun die entsetzliche Gegenwart! Ein erschütternder Gegensatz! Aber noch immer ist in Megaras Seele ein Schimmer von Hoffnung. Ist Herakles tot, so ruft sie den Geist des Helden aus der Unterwelt zum Schutze seiner Kinder. Als wenn die Kraft ihrer Worte bis in die Unterwelt gedrungen wäre, Herakles steht plötzlich vor ihr, nicht der Geist, nein, der lebende Held mit Köcher und Bogen, in der Hand die Keule. Das Gerücht von seinem Tode hatte sein Feind Eurystheus lügenhaft ausgesprengt. Herakles hat den Höllenhund wirklich heraufgeholt und zugleich den Freund Theseus aus den Banden in der Unterwelt gelöst und errettet. Entsetzt über den Anblick, der ihm zuteil wird, will er in der ersten Wut das un-

dankbare Theben vernichten, während die Kinder, von der Todesangst befreit, sich an seine Kleider hängen und ihn nicht loslassen wollen. Kaum ist er in den Palast getreten, so hört man auch schon den Todesschrei des Lykos; die Rache ist vollzogen. Frieden und Glück scheinen in das Haus des Helden wieder einzukehren, und der Chor stimmt ein Jubellied zu seinem Preise an. Da erscheint gleich wie ein Hohn auf die letzten Worte des Chores, «daß die Götter noch das Recht beschützen», eine furchtbare Gestalt, Lyssa, die Göttin der Raserei, ähnlich der Medusa, mit Schlangen im Haar, in der Hand eine Geißel, und mit ihr Iris, die Götterbotin. Heras Haß verfolgt den Helden bis an sein Ende. Solange er die ihm aufgetragenen Taten vollführte, durfte ihm nach dem Willen des Zeus kein Leid geschehen, jetzt, wo diese Taten vollendet sind, soll er in Blutschuld verstrickt werden und im Wahnsinn die eigenen Kinder ermorden. Um das zu verstehen, muß man sich des uralten griechischen Glaubens an den Neid der Götter erinnern. Schon Plato hat ihn zurückgewiesen, und uns Modernen will er durchaus nicht in den Sinn, aber es liegt ihm doch ein tiefer sittlicher Gedanke zugrunde, ähnlich der christlichen Forderung der Demut und der Erkenntnis der menschlichen Schwäche. Der Mensch, dem Großes geglückt ist, oder der Großes geleistet hat, dünkt sich leicht unfehlbar und erhebt sich hochmütig über seine Mitmenschen. Es kann kaum ausbleiben, daß er von dieser angemessenen Höhe herabgestürzt wird, und darin sieht der naive Volksglaube den Neid der Gottheit. Der wahrhaft große Mann wird sich trotz aller Erfolge demütig bescheiden wie Parzival vor Trevrizent. Diese Demut, Selbstbescheidung und Selbstbeziehung fehlt dem großen Helden Herakles, und zu ihr soll er durch ein furchtbares Geschick geführt werden, das ihm die Götter auferlegt. Diese Auffassung des Dramas verdanken wir Wilamowitz, der sich überhaupt um das Verständnis des «Herakles» große Verdienste erworben hat.

Nur gezwungen und zaudernd schreitet Lyssa an ihr furchtbares Werk. Die Säulen des Hauses stürzen zusammen. Ein Bote meldet das Entsetzliche, was drinnen geschehen ist.

Herakles hat im Wahnsinn seine Gattin und Kinder erschlagen. Fast wäre es auch zur Ermordung des Vaters gekommen. Das verhütete Athene, die einen Felsblock an die Brust des Rasenden warf. Nun ist er zusammengebrochen und in einen tiefen Schlaf versunken, während dessen er gefesselt wird. Furchtbar ist sein Erwachen, furchtbarer die Erkenntnis dessen, was er getan hat. Er weiß keinen anderen Ausweg als den Selbstmord. Da naht sich Theseus, der Fürst von Athen, den Herakles aus der Unterwelt gerettet hat. Er ist gekommen, um die Familie des Herakles vor Lykos zu schützen. Aus Scham verhüllt und verbirgt sich Herakles vor ihm. Milde und liebevoll tröstet ihn dieser. Aber noch ist der Held nicht fähig, den weisen Freund zu verstehen. Er trotzt hochmütig prahlend mit seinen großen Taten und seiner Unschuld, ja er lästert sogar die Götter und will ihnen zum Trotze sich das Leben nehmen. Erst das Versprechen des Freundes, Leben und Gut mit ihm zu teilen und ihm in diesem Elend treu zu bleiben, bringt die Wandlung hervor, mehr noch dessen schöne Worte, daß es des Helden würdiger wäre, ein unerträgliches Leben doch zu ertragen, als es wegzuworfen. Der stolze, sich über alle Sterblichen erhebende Halbgott, der Überwinder der Ungeheuer und der Schrecken der Welt, der Sieger in hundert Kämpfen — er weint. Und dies Zeichen der Schwäche zeigt ihn auf der Höhe sittlicher Kraft. Er hat sich selbst überwunden. Von dem treuen Freunde gestützt, verläßt Herakles sein Haus.

Senecas *Hercules furens* folgt in der Hauptsache, was den Gang der Handlung und die Charaktere anbetrifft, seinem Vorbilde Euripides. Wir können uns deshalb begnügen, die Unterschiede hervorzuheben. Es ist bezeichnend für den Römer, daß Theseus nicht aus Athen, sondern zugleich mit Herakles unmittelbar aus der Unterwelt kommt, damit von dieser und der Bewältigung des Kerberus eine ausführliche Schilderung gegeben werden kann, und daß die grausigen Taten, die Ermordung der Kinder und der Gattin, die wir bei Euripides durch Botenbericht erfahren, auf offener Bühne vor sich gehen; auch wird dies gräßliche Ereignis uns gleich bei Beginn des Dramas

durch Juno selbst vorausgesagt. Die Absicht des Lykos, Megara und ihre Kinder zu ermorden, erschien Seneca durch die Furcht vor der Rache zu wenig begründet; deshalb erfand er eine beleidigende Zurückweisung des Tyrannen, der der vermeintlichen Witwe, um sich ein Anrecht an den Thron zu sichern, seine Hand angeboten hat. Man hat es wohl mit Recht als einen Vorzug des römischen Dramas angesehen, daß Herkules nach seinem Erwachen sich an den Waffen, mit denen der Mord vollzogen wurde, als den Täter erkennt; aber das Motiv, weshalb Theseus in das Drama eingeführt ist, hat Seneca in seiner Schönheit nicht erkannt. Bei ihm bleibt Herakles am Leben um Amphitruos willen, der den Sohn nicht überleben will. Die eigentliche Absicht des Dichters war den Helden zu verherrlichen als Ideal der Stoiker, als Vollbringer großer Taten im Dienste der Menschheit, gleichgroß im Glück wie im Unglück, als Besieger des Hades und Überwinder seiner selbst.

Eine ganz andere Sage vom Ende des Helden stellte Sophokles in seinen Trachinierinnen dar. Es ist der Mythos vom Untergang des Herakles durch ein vergiftetes Gewand, das ihm seine Gattin Dejanira zugesandt hatte. Das Gift stammt aus dem durch einen Pfeil des Herakles vergifteten Blute des Kentauren Nessus, das dieser einst Dejanira, um sich an Herakles zu rächen, übergeben hatte. Wie bei Euripides wird am Beginn des Dramas Herakles, der in die Unterwelt herabgestiegen ist, sehnsüchtig erwartet. Er hat unterdes auch noch Öchalia erobert, den Fürsten und seine Söhne ermordet und dessen Tochter Jole zu seiner Geliebten gemacht. Ohne sich darum zu kümmern, welche Roheit er damit begeht, und welche Schmach er seiner Gattin antut, sendet er Jole mit anderen Gefangenen in sein Haus zu Dejanira. Selbst der Bote, der die Frauen geleitet, hat mehr Gefühl und Empfindung als sein Herr. Er verschweigt Dejanira den wahren Sachverhalt, und der gefangenen Jole verschließt das, was geschehen ist und noch geschehen soll, den Mund. Erst durch einen anderen Diener erfährt Dejanira, wer Jole ist. Sie hat schon viel durch die Sinnlichkeit und Treulosigkeit des Gatten ertragen müssen. Aber ein Nebenweib im eigenen Hause zu dulden, das vermag

sie nicht. Der Gedanke an Rache jedoch liegt dieser biedereren Seele, die den Gatten innig liebt, fern, alles soll vergeben sein, wenn sie nur seine Liebe wiedergewinne. Da erinnert sie sich des Zaubermittels, das ihr einst Nessus gegeben hat. Sie netzt mit dem Nessusblut ein Unterkleid, das sie für ihren Gatten gewoben hat. Aber kaum hat sie es abgesendet, da erkennt sie an einem Stück der Wolle, mit der sie das Blut aufgestrichen hatte, die furchtbare Wirkung des Giftes. Bald wird die Ahnung zur schrecklichen Gewißheit. Hyllos, der Sohn des Herakles und Dejaniras, bringt die Nachricht, daß der Held, sobald er das Gewand angezogen, von unerträglichen Schmerzen und Qualen gepeinigt, sich laut schreiend auf die Erde geworfen, den unschuldigen Überbringer des Gewandes in das Meer geschleudert und seine Gattin verflucht habe. Hyllos ruft selbst die Rache der Erinyen herbei über seine Mutter. Stumm wankt sie in den Palast, um sich das Leben zu nehmen. Sie stirbt mit ihrem Sohne versöhnt, der, über seinen Irrtum aufgeklärt, ihre Verzeihung erbeten und erlangt hatte. Nun wird der leidende Herakles herbeigetragen. Seine Qualen sind so groß, daß er die Götter um den erlösenden Tod bittet. Nur eins muß noch vorher geschehen. Furchtbare Strafe soll die Gattin treffen, die so teuflisch an ihm gehandelt habe. Selbst als Hyllos von ihrem Selbstmord berichtet, bedauert er nur, sie nicht mit eigener Hand getötet zu haben. Nicht ein Wort des Mitgeföhls kommt aus seinem Munde, als er den wahren Sachverhalt erfährt. Aus dem Orakel, daß ihm der Untergang von einem Toten drohe, zieht er den Schluß, daß ihm jetzt der Tod bevorstehe. Er befiehlt dem Sohne, ihn zum Berg Öta bringen zu lassen, wo er den Feuertod erleiden will, und nimmt ihm das Versprechen ab, Jole zu heiraten. Uns Modernen erscheint das abstoßend, weniger den Griechen, weil Hyllos und Jole nach der Sage die Stammeltern dorischer Fürsten waren. Die eigentliche tragische Gestalt des Dramas ist Dejanira: Um die Liebe des Gatten wiederzugewinnen, begeht sie eine Tat, die ihr das Leben kostet. Ihr Fehler ist ein Mangel des Intellekts.

Der Herakles der Sage war für die Tragödie weniger geeignet. Von dem Widerspruch zwischen den großen Taten des Helden und Halbgottes und andererseits den rohen und sinnlichen, selbstsüchtigen und prahlerischen Zügen seines Charakters ist auch der Sophokleische Herakles nicht freizusprechen.

Was auch immer Seneca in seinem *Hercules Oetaeus* an seiner Vorlage, den Sophokleischen Trachinierinnen, geändert hat, er war nicht gut beraten. In einem Prolog zählt Herkules prahlerisch seine Taten auf und verlangt seine Aufnahme in den Olymp. Auch daß Sophokles in weiser Absicht Jole eine stumme Person sein ließ, hat Seneca nicht erkannt. Sie klagt in langer Rede über die Ermordung des Vaters und der Brüder und über ihr unglückseliges Geschick. Dann werden wir von Öchalia nach Trachis geführt. Aus der bescheidenen, ganz in der Liebe zu ihrem Gatten aufgehenden Dejanira, der jeder Gedanke an Rache fernliegt, hat Seneca eine rasende Megäre gemacht, die fest entschlossen ist, ihren Gatten zu ermorden. In ihrer Wut möchte sie sogar das Pfand der Liebe, das Jole wohl unter dem Herzen tragen wird, aus deren Leib reißen. Erst durch die begütigenden Worte der Amme, die zu einem Liebeszaubermittel rät, wird sie an die Gabe des Nessus erinnert. Aber das ginge noch an, wenn nicht der Charakter Dejaniras sich plötzlich umwandelte. Als Hyllos die Nachricht von der Wirkung des Giftes bringt, ergeht sie sich in den heftigsten Anklagen gegen sich selbst und beschließt mit dem Gatten zu sterben, während Hyllos die Mutter tröstet und zur Flucht auffordert. Daß der leidende Herkules in der Schilderung seiner Leiden schwelgt, daß er zugleich die Gelegenheit benutzt, seine Taten in endlosen Reden zu preisen, wird uns nicht weiter wundernehmen, aber wohl, daß er in seiner Wut den Leichnam der Gattin den wilden Tieren preisgeben möchte und der Aufforderung an den Sohn, Jole zu heiraten, den Wunsch hinzufügt: «Dir gebäre sie das Pfand meiner Liebe.» Den Feuertod und die übermenschliche Standhaftigkeit des Helden meldet Philoctet. Der endlos klagenden Mutter Alkmene erscheint der neue Gott Herkules, um sie zu

trösten. Zu zeigen, wie Herkules durch seine Tugend, seine Taten, seine unerschütterliche Standhaftigkeit den Olymp erwirbt, das war die eigentliche Absicht des Dichters. In beiden Dramen «Herkules» ist der Held als das Ideal der Stoiker gezeichnet.

Unter den zahlreichen französischen Bearbeitungen des Stoffes kommen für uns nur Rotrou und La Tuillerie in Betracht. Rotrou führt in seinem Drama *Hercule mourant* (1632) eine neue Gestalt, einen jungen Prinzen, namens Arkas, ein, der, wie zu erwarten war, Jole liebt und von ihr wiedergeliebt wird. Herkules befiehlt, sobald sein Körper verbrannt sein werde, diesen Nebenbuhler am Altar zu opfern, aber in dem Augenblick, da dieses geschehen soll, erscheint der neue Gott Herkules in seiner Herrlichkeit, er begnadigt Arkas und bestimmt, daß dieser Jole heiraten soll.

Noch mehr versteigt sich die Phantasie des französischen Dichters La Tuillerie in seiner Tragödie Hercule (1682). Hier wird gar der unglückselige Philoctet der glückliche Liehaber Joles und deshalb von dem eifersüchtigen Herkules kurzerhand ins Gefängnis geworfen. Nur dadurch kann Jole den Geliebten vor dem Tode retten, daß sie einwilligt, die Gattin des Herkules zu werden, ein Opfer, mit dem Philoctet natürlich nicht einverstanden ist. Dejanira, die in Jole die Urheberin der Treulosigkeit ihres Gatten sieht, wird von dieser aufgeklärt und übergibt ihr das mit dem Nessusblut getränkte Gewand, damit sie es Herkules überreiche — eine ganz unverständliche und unverständige Änderung der Sage. Beide Frauen hoffen, durch den Zauber die Liebe des Herakles für Dejanira wiederzugewinnen. Darauf folgt die Katastrophe und der Schluß wie bei Sophokles.

Herkules als Tugendbold zu schildern, blieb Wieland vorbehalten; das griechische Drama weiß nichts davon; er knüpft wohl an Senecas Ideal des Stoizismus an. In seinem lyrischen Drama *Die Wahl des Herkules* (1773), das von Anton Schweizer vertont wurde, dramatisiert er die Sage von der Wahl des jugendlichen Herakles zwischen der Tugend und dem

Laster, die der Sophist Prodikos (vgl. Xenophons Memorab., II) überliefert hat ¹⁾).

Unmittelbar an Euripides lehnt sich die neueste Dichtung Herakles von Frank Wedekind (1917) an. Ihr Inhalt ist der Kampf des Herakles gegen Herakles, des großen Helden und Halbgottes gegen den von seinen Begierden beherrschten Menschen. Er will die Menschheit beglücken, aber was er auch tut, immer reißt ihn die unbändige Leidenschaft zu einer Gewalttat oder einem Morde hin. Sein Lebensweg ist vom Bluthauch umwittert. Auf das schöne Wort Apollon «Es ist Göttergnade, Mensch zu sein» hat er die Antwort «Das will gekonnt sein. Mir gelingt es nicht», und das Drama schließt mit den Worten des zum Olymp erhobenen Helden: «Mir ist es kaum gelungen, Mensch zu sein.» Es ist dasselbe, was Goethe in seiner Parialegende in dem Riesenbildnis der reinen Brahmanin mit dem Haupte des Verbrechers dargestellt hat:

Weisen Wollens, wilden Handelns

.

Und so soll ich, die Brahmane,
Mit dem Haupt im Himmel weilend,
Fühlen, Paria, dieser Erde
Niederziehende Gewalt.

So meint es wohl der Dichter, wenn er Hermes zu Beginn des Dramas sagen läßt: «Nur das führ' ich euch vor: Ein Menschenschicksal.»

Ist der leitende Gedanke, der sich durch das dramatische Gedicht zieht, schön und groß, um so unerfreulicher sind die Mängel, die der Charakteristik und der Technik des Dramas anhaften. Soll Herakles ein Symbol des Menschen sein, so mußte der ganz sinnlose Mord seiner Gattin und der Kinder und der des Iphitos motiviert werden. Der Selbstmord des Knaben bei der Hochzeit des Herakles und Dejaniras mit

¹⁾ Über Herakles in den Alkestisdramen vgl. oben das Kap. Alkestis, Bd. I, S. 120 ff., ebenso über Herakles in den Prometheusdramen das Kap. Prometheus, Bd. I, S. 15 ff.

seinen Folgen ist ganz unverständlich. Sein höchstes Ziel sieht Herakles in der Befreiung des Prometheus, und doch bedarf es hierzu nur eines einzigen Schusses mit einem Pfeil. Bei den Worten des Helden: «Ungezählte Geliebte hielt ich in feurigen Armen. Unter allen war keine, deren Herz ich gewann,» hat der Dichter völlig die treue Dejanira vergessen. Der witzige, ja burleske Ton, der hin und wieder erklingt, und der besonders die Szene «Herakles im Olymp» völlig verdirbt, paßt nicht zu dem ernstesten Inhalt des Dramas.

Kapitel VII.

Hippolytus.

Sophokles hat sein — nicht erhaltenes — Drama, das die Hippolytussage behandelt, Phädra genannt, dasselbe taten Seneca und die neueren Dichter: Euripides, dem die Sage die bleibende Gestalt verdankt, nannte seine beiden ihr gewidmeten Dramen Hippolytos, weil er sie um dieses Helden willen geschrieben hat, und weil die Sage von Hippolytus ausging. Der Mythos feiert in ihm den Typus des frommen und keuschen Jünglings, der sterben muß, weil er die Liebe verschmäht. In Trözen war sein Kult lokalisiert: Die Jungfrauen brachten vor der Hochzeit ihr Haar dem Hippolytus dar und sangen dabei ein Lied von seinem frühen Tode. Da die Sage gerade seine Schuldlosigkeit feiert, so mußte der Dichter die Aufgabe lösen, Hippolyts Untergang mit seinem Charakter in Verbindung zu bringen. Ebenso verstand er es, Phädras menschliche Vergehen menschlich zu erklären. Das ist aber erst in dem uns erhaltenen Drama Hippolytus geschehen, das im Jahre 428 aufgeführt wurde und den Sieg davontrug. In seinem ersten Hippolytus, der den Beinamen *καλυπτόμενος*, der sich Verhüllende, führte, scheint ihm das nicht gelungen zu sein. Hier soll Phädra in ihrer Verworfenheit so weit gegangen sein, daß sie sich selbst dem Helden antrug, worauf er schamhaft das Haupt verhüllte.

Um die Schuld Phädras zu mildern und unser Mitleid für sie zu erwecken, stellt Euripides im Prolog eine übernatürliche Macht, Aphrodite, als die Urheberin der Handlung hin, ähnlich wie das Goethe im Prolog zum Faust getan hat. Eine durchsichtige Hülle, schon deshalb, weil der Prolog ebenso gut fehlen kann. Uns Modernen könnte er daher überflüssig erscheinen.

Aber Euripides hat für Griechen geschrieben, die an Aphrodite glaubten. Dieser Glaube bot ihm ein unersetzliches Mittel, abstrakte Dinge, Gedanken und Empfindungen der Menschen konkret und als handelnde Personen auf die Bühne zu bringen.

Der antike Ibsen bevorzugt das Krankhafte. Beide, Hippolyt und Phädra, sind pathologisch, erblich belastet: Hippolyt als Sohn einer Amazone, Phädra als Tochter der Pasiphaë, der unseligen Mutter des Minotauros. Weise hat der Dichter seine Phädra ganz vom griechischen Boden losgelöst. Sie ist international, von jeder zeitlichen Beschränkung befreit, sie ist die Mutter aller jener pathologischen, hysterischen Frauen, die in der Gegenwart unsere Bühnen und die Gerichtssäle bevölkern. Das ist an ihr ebenfalls ein neuer, man möchte fast sagen, ein moderner Zug, daß die seelische Krankheit auch den Körper ergreift. Was gab nun dieser Gestalt eine so große Wirkung bei der ersten Aufführung des Dramas und eine so große Nachwirkung bis in die Gegenwart? Nicht der Inhalt, der versuchte Ehebruch, nicht das Thema von der unverstandenen, an einen alten Mann geketteten Frau, nicht die krankhafte Leidenschaft, sondern die große Kunst des Dichters, die für ein solches weibliches Wesen unser tiefstes Mitleid zu erwecken weiß. Phädra ist kein verworfenes, buhlerisches Weib, sie wird von ihrem Gatten hochgeschätzt und geliebt; er glaubt ihr mehr als seinem tugendhaften Sohne, sie liebt ihre Kinder, und ihr Ruf war tadellos, bis sie in ihrem Stiefsohn das Ideal ihrer Träume kennenlernte. Sein abstoßendes Wesen, seine Nichtbeachtung reizt ihre Sinne, und mit der Glut der Liebe vermischt sich vergötternde Bewunderung des Mannes, der gerade das besitzt, was ihr fehlt. Daß sie mit einer Verleumdung aus der Welt geht, die den Tod Hippolyts zur Folge hat, ist schlimmer als der Ehebruch; aber Hippolyts häßliches Wort, das ihr ferneres Leben in seine Hand gibt, «die Zunge schwur, nicht das Herz», zwingt sie dazu um ihrer Kinder willen. So weist der Dichter einen Teil der Schuld dem Helden zu. Freilich jenes Wort ist nur im Zorn und in der Übereilung gesprochen. Hippolyt hält seinen Eid, wie es bei seinem Charakter selbstverständlich ist. Der Dichter

hat ihn nicht nur mit allen Reizen körperlicher Schönheit ausgestattet, er gab ihm auch eine reine und edle Seele, in die nie ein unlauterer Gedanke kam. Dennoch sagt Artemis mit Recht von ihm: In seinem Charakter war sein Untergang begründet. Er ist eine harte, starre Natur, allen lieblichen Gefühlen abhold, zwar sehr tugendhaft, aber dieser Tugend sich zu sehr bewußt, als daß sie innerer Besitz sein könnte. Er ist einer jener Selbstgerechten, die in ihrer Gottähnlichkeit mit ihrer Keuschheit und Tugend prahlen und kein Verständnis für die Schwächen ihrer Mitmenschen haben. Ein wirklich vornehmer Mann wäre über den schmähligen Antrag der Amme mit stillschweigender Verachtung hinweggegangen. Er aber ergeht sich vor Phädra und dem Chor in maßlosen Beschimpfungen und Zornausbrüchen, ja er läßt durchblicken, daß er dem Vater alles verraten werde. In seinem grenzenlosen Weiberhaß hält er den Geschlechtstrieb für etwas Sündhaftes. Damit will der Dichter ihn als abnorm und krankhaft kennzeichnen. Denn Hippolyts Auffassung lag dem Griechen ganz fern, sie war dem Stoizismus und dem Christentum vorbehalten. An diesem Hochmut und seiner Selbstherrlichkeit geht Hippolyt zugrunde. Theseus verflucht ihn und bittet seinen Vater Poseidon, Hippolyt mit dem Tode zu bestrafen. Dieser sendet ein Ungeheuer aus dem Meere, das die Rosse Hippolyts scheu macht. Sie gehen durch und schleifen ihren vom Wagen gestürzten, in die Zügel verstrickten Herrn nach sich. Dem Verscheiden nahe wird er zum Vater gebracht, den die Göttin Artemis über die Schuldlosigkeit des Sohnes unterdessen aufgeklärt hat. Die Schlußszene gehört zu dem Herrlichsten, was je ein Dichter geschaffen hat: Von Hippolyt sind alle Schlacken abgefallen. Was er gesündigt, hat er tausendfach gebüßt. Milde und Versöhnung ziehen in sein Herz: Der hohe Adel seiner Seele verrät sich, indem er dem Vater verzeiht und die Schuld von ihm nimmt. Dann gehören seine Gedanken dem Jenseits. Himmlischer Duft umweht ihn, die Schmerzen werden gelindert, er ahnt es, Artemis, seine Göttin, das Ideal seines Lebens, tritt zu ihrem Liebling, um ihn zu trösten. Erretten kann sie ihn nicht, aber sie verkündet ihm,

was noch höher ist als das irdische Dasein, ewiges Leben im Herzen seines Volkes.

Seneca deutet schon durch den Titel seines Dramas Phädra an, wer für ihn die Hauptperson ist. Sein Hippolyt entschwindet nach der Zurückweisung des Antrages Phädras aus dem Drama. Nach dem, was wir von dem Inhalt der verlorengegangenen Tragödie Hippolytus καλυπτόμενος von Euripides wissen, hat Seneca sich an diese gehalten; einige Züge entnahm er, wie Ribbeck nachgewiesen hat, der vierten Heroide Ovids. Schon die Vorfabel weist wichtige Abweichungen von dem erhaltenen Euripideischen Drama auf. Theseus ist in die Unterwelt gestiegen, um Proserpina zu rauben. So erscheint Phädras Handlungsweise gleichsam als Racheakt an dem ungetreuen Gatten. Die Amme versucht zuerst die von rasender Leidenschaft ergriffene Herrin von ihrem verbrecherischen Vorhaben abzubringen, und erst als Phädra den Tod dem Verzichten vorzieht, erklärt sie sich bereit, Hippolyts Stimmung und Neigung zu prüfen. Aber Phädra dauert diese Unterredung zu lange, sie eilt hinzu und fingiert eine Ohnmacht, um von den Armen des geliebten Stiefsohnes aufgefangen zu werden.

In der folgenden Unterredung steht Hippolyt zuerst den Liebe heischenden Worten Phädras ganz verständnislos gegenüber. Er bezieht die Worte auf ihre Liebe zu seinem Vater. Da wird Phädra deutlicher: sie gesteht nicht nur ihre leidenschaftliche Liebe, sondern trägt sich in schamloser Weise dem Stiefsohne an, bittet um Mitleid und Erbarmen, fällt zweimal vor ihm auf die Knie und begehrt zuletzt seine Umarmung. Nun bricht in Hippolyt der Sturm der Entrüstung los; er zieht das Schwert von der Seite, um das verbrecherische Weib zu töten. Aber ihre Worte «Das ist mehr, als ich ersehnt habe: schuldlos durch dich zu sterben» bringen ihn zur Besinnung. Mit dem Ausruf «Deine Sehnsucht soll nicht erfüllt werden; bleibe am Leben, und dies entweihte Schwert soll nie mehr meine Seite berühren» eilt er von dannen. Die Amme erfaßt sofort die Situation. Hier kann nur ein Mittel helfen: «Das Verbrechen muß durch ein anderes Verbrechen verhüllt

werden.» Sie ruft die Bürger zu Hilfe: «Hippolyt hat der keuschen Herrin Gewalt angetan und bedroht sie mit dem Schwert; gerade eilt er von hinnen und hat das Schwert zurückgelassen, das Zeugnis seiner Schandtat.» Wie uns der Chor berichtet, verwirrt Phädra das Haar, zerstört den Schmuck ihres Hauptes und befeuchtet die Wangen, um ihre verleumderische Aussage glaubhaft zu machen. Denn schon ist Theseus aus der Unterwelt zurückgekehrt. Zuerst verstellt sich Phädra, als müßte man ihr die Aussage erpressen. Erst als Theseus droht, die Amme durch Foltern zum Geständnis zu zwingen, erklärt sie unter eidlichen Versicherungen: «Mein Herz blieb rein, aber mein Körper litt Gewalt. Diese Schande will ich mit meinem Blute reinwaschen. Wer der Täter war, das beweist dieses Schwert.» Poseidon erhört den Fluch des Vaters, ein Bote berichtet von dem Untergange Hippolyts; bald bringt man seine schrecklich verstümmelte Leiche. Bei dieser Nachricht und dem Anblicke des Leichnams wird Phädra von tiefer Reue erfaßt. Noch einmal flammt in ihr die leidenschaftliche Liebe auf. Hat sie den Tod des Geliebten verschuldet, so will sie ihn doch nicht überleben. Sie gesteht die Wahrheit und ersticht sich vor den Augen ihres Gatten mit dem Schwerte.

Senecas Phädra gewinnt durch ihre Reue und das Geständnis gegenüber der Euripideischen Phädra, die die Lüge mit ins Grab nimmt. Aber dieser Zug paßt wieder nicht zu ihrem verworfenen und schamlosen Charakter, wie ihn Seneca dargestellt hat. Was für Euripides die Hauptsache war, den Zusammenhang zwischen dem Charakter und dem Untergange Hippolyts zu erweisen, darauf hat Seneca gar keinen Wert gelegt.

Racines Phèdre (1677) ist von Schiller (im Jahre 1804) übersetzt worden, was uns wohl einer genauen Inhaltsangabe überhebt. Der Dichter verdankt, wie er in der Vorrede behauptet, das Beste, was er auf die Bühne brachte, Euripides. Doch hat er sich vielmehr an Seneca gehalten. Bei beiden Dichtern macht Phädra selbst den Liebesantrag, bleibt das Schwert Hippolyts in den Händen Phädras als *corpus delicti*, ist Theseus zu einem Liebesabenteuer ausgezogen, was Phädra

zu ihren Gunsten ausnutzt, wird die Vermutung von seinem Untergang — bei Racine als fest geglaubte Nachricht — ausgesprochen, wird dies ebenso wie seine plötzliche Rückkehr dramatisch verwertet; bietet Phädra Hippolyt, weil andere Mittel nicht verfangen, die Königsherrschaft an. Auf seine Erfindung, daß die Verleumdung von der Amme, nicht von Phädra ausgesprochen wird, ist Racine sehr stolz, aber das ist doch ein Sophisma, da Phädra der Amme erlaubt hat, zu handeln, wie sie wolle. Ebenso bildet Racine sich viel darauf ein, daß immer nur von der Absicht Hippolyts, nicht von der vollführten Tat die Rede ist, weil das doch gegen die Wohl- anständigkeit ginge; er übersieht, daß damit dem Vater das eigentliche Motiv für die Bestrafung mit dem Tode genommen wird. Ja Theseus begnügt sich sogar mit der Aussage einer Dienerin, ohne seine Gattin selbst zu fragen. Das wäre wahr- scheinlich wieder gegen die Wohl- anständigkeit gewesen. Eben dahin gehört es auch, was uns fast komisch berührt, daß Aricia dem geliebten Hippolyt nur unter der Bedingung in die Fremde folgen will, daß er sie auch wirklich vorher heirate. Diese Aricia ist eine von Racine erfundene Gestalt, deren Namen er Vergil entnommen hat. Er brauchte ein Liebes- paar, und diese glückliche Nebenbuhlerin Phädras macht, was allem die Krone aufsetzt, den Weiberfeind Hippolyt zum schmach- tenden Liebhaber.

Noch in demselben Jahre wie Racines Tragödie (1677) wurde die *Phèdre Pradons* in Paris aufgeführt, und zwar zuerst mit großem Erfolg. Pradon hat Aricia von Racine übernommen, ist im übrigen aber eigene Wege gegangen, frei- lich nicht die besten. Er hat, um ja keinen Anstoß zu erregen, den Stoff aus dem Bereich der großen Schuld gehoben und verwässert. Phädra ist bei ihm nicht die Stiefmutter Hippo- lyts, sondern sie soll es erst werden. Ihre Vertraute ist Aricia, dieser gesteht sie ihre Liebe zu Hippolyt, ohne zu ahnen, daß sie ihrer Nebenbuhlerin das Geheimnis verrät. Aricia und Hippolyt sind nun bemüht, Phädra zu ihrer Pflicht zurückzu- führen. Unterdes kehrt Theseus zurück. Durch die «Seufzer» Phädras und der beiden Liebenden beunruhigt, bestimmt er, daß

Hippolyt und Aricia sich sofort vermählen sollen. Phädra, die diesen Bescheid überbringen soll, ändert ihn eigenmächtig dahin, daß er nicht Aricia, sondern ein anderes Mädchen heiraten solle. Darauf bemächtigt sie sich der Nebenbuhlerin, um sie töten zu lassen. Als Hippolyt sie flehentlich um das Leben Aricias bittet und ihr zu Füßen fällt, kommt Theseus zu dieser Szene. Er faßt sie falsch auf und bittet Poseidon, die beleidigte väterliche Würde zu rächen. Nachdem Hippolyt die Stadt verlassen hat, teilt Phädra Theseus den wahren Sachverhalt mit. Es ist zu spät. Schon berichtet der Bote von dem Tode des jungen Helden. Phädra ersticht sich.

Prinz Georg von Preußen (Pseudonym Konrad), der auch diesen antiken Stoff behandelt hat, bleibt in dem Fahrwasser der Franzosen. Der Hippolyt in seinem Trauerspiel Phädra ist ganz das Gegenteil eines Misogynen. Er liebt Aricia, die wir auch hier wiederfinden, und Phädra. Theseus findet, wie bei Pradon, seine Gattin und den Sohn in einer Situation, die ihn zur Annahme der Untreue veranlaßt. Hippolyt weigert sich, die Wahrheit einzugestehen, weil er Phädras Schuld nicht verraten will und wird deshalb verflucht. Phädra nimmt sich reuevoll das Leben. Das wesentliche Motiv, durch das Euripides Phädras Schuld verständlich macht: die junge, unverstandene Frau an der Seite des ungeliebten, alternden Gatten, hat der Dichter ganz fallen gelassen. Phädra war, bevor sie Hippolyt kennenlernte, in fast rasender Leidenschaft Theseus zugetan und hat ihn ihrer Schwester Ariadne entrissen.

Oswald Marbach fügt dem Titel seiner Tragödie Hippolytos (Leipzig 1846) die Worte hinzu: Nach Euripides. Dazu war er wohl verpflichtet, weil ein großer Teil des Dramas fast Übersetzung des griechischen Originals genannt werden kann. Aber die Charaktere hat er völlig geändert. Beide, Hippolyt und Phädra, triefen von Edelmut, Phädra wenigstens in ihren Worten. Beide lieben sich, Hippolyt verbirgt diese Liebe tief in seinem Inneren. Phädra unterscheidet sehr fein, wenn auch wenig verständlich: «Mein Wollen und mein Handeln war so heilig, wie mein Empfinden, mein Begehren sündig.» Aber mit diesem heiligen Wollen und Handeln steht

in Widerspruch ihre schändliche Tat, durch die sie den schuldlosen Hippolyt, wie bei Euripides, des an ihr begangenen Verbrechens zur Strafe dafür anklagt, daß er «dem scheußlichen Gekrächze einer alten verbuhlten Kupplerin mehr Glauben schenkte als ihrem Antlitz, als ihrer Seele, die aus ihren Augen, aus ihren Worten ihm mit ewiger Klarheit entgegenleuchtete». Auch Hippolyt sieht seinen Untergang als gerechte Buße an: «weil ich an Frauentugend frech gezweifelt, weil ich an ihr verzweifelt, die ich liebte so rein wie sie auch mich». Weiter konnte sich wohl ein Dichter nicht von Euripides und von seiner Motivierung entfernen.

In neuester Zeit hat auch ein italienischer Dichter sich des Stoffes bemächtigt, Gabriele D'Annunzio in seiner Tragödie *Fedra* (1909). Merkwürdigerweise hat er mit dem Drama jene Sage verbunden, die Euripides in seinen *Hiketiden* behandelt hat. Er wollte wohl damit die Abwesenheit des Theseus begründen, der sich, wie der Dichter annimmt, auf dem Kriegszug gegen Theben befindet, um die Leichen der vor Theben gefallenen Helden zu holen. Wie es bei dem viel bewunderten Darsteller sinnlicher Leidenschaft natürlich war, ist er nicht dem Euripideischen Hippolytos, wie er uns erhalten ist, sondern dessen Hippolytos *καλυπτόμενος* und der Senecaschen Phädra gefolgt: Phädra bietet sich Hippolyt in schamloser Weise selbst an; als ihre Liebeserklärung nicht verfängt, verspricht sie ihm tausend Schiffe und die Herrschaft über Kreta, er will sie um ihrer Ruchlosigkeit willen ermorden, vermag das jedoch nicht auszuführen, weil sie selbst ihn um ihren Tod bittet. Nachdem er sie in rasendem Zorn von sich gestoßen und verlassen hat, klagt Phädra ihn bei Theseus der Vergewaltigung an, gesteht an seiner Leiche die verleumderische Lüge ein und stirbt an gebrochenem Herzen.

Auf zweifache Weise hat der Dichter es versucht, die Taten Phädras zu erklären. Der äußere Grund ist ihr begründeter Haß gegen Theseus. Sie ist «als Beutestück» von ihm aus Kreta entführt und gegen ihren Willen seine Gattin geworden. Zwei Brüder von ihr hat Theseus getötet und ihre Schwester Ariadne, seine Retterin, schmähdlich behandelt und im Stiche

gelassen. Der innere Grund liegt in ihrem Charakter. Ihre perverse, von der Mutter vererbte Leidenschaftlichkeit, die Euripides nur andeutet, hat der Dichter mit der ihm eigenen intimsten Kenntnis dieser Abgründe der menschlichen Seele eindrucksvoll dargestellt. Seine Phädra ist ein bis zur Raserei leidenschaftliches, wollüstiges Weib, deren Gedanken sich wie im Kreise um das Geschlechtsleben und seine Funktionen drehen. Sie klagt die Mutter an wegen ihrer entsetzlichen Tat, aber zugleich weilen ihre perversen Sinne mit ekelhaftem Behagen bei der Szene, die dem Minotauros das Leben gab.

Wie ein Raubtier lockt sie eine schöne thebanische Sklavin an sich, um sie dann zu ermorden, nur weil sie nach Troezen als Geschenk für Hippolyt gesandt worden ist; aber selbst wo sie Mord sinnt, bleiben ihre Gedanken haften an «dem Brautbett des Sohnes der Amazone» und wie die Glieder der schönen Sklavin «standhalten können der ersten Wucht des heldenhaften Jägers». Hier geht der Dichter zu weit. Er tut seiner eigenen Gestalt unrecht. Wir sollen mit ihr Mitleid haben und die großen Eigenschaften der «unvergeßlichen Phädra» bewundern, aber jene Züge erwecken nur unseren Ekel. Um so glänzender steht Hippolyt vor unseren Augen. Die ganze Gewalt, Kraft und Schönheit seiner glanzvollen Sprache hat der Dichter diesem Heldenjüngling verliehen. Was Euripides überhaupt nicht versucht hat, Annunzio hat es erreicht: er macht es uns verständlich, weshalb Phädra von Liebe zu diesem Jüngling ergriffen wird. Hingerissen von Hippolyts Schilderung der Bändigung seines Rosses verstehen wir, daß diese Liebe zu rasender Leidenschaft emporglüht.

Während Annunzio im Schlamm der Sinnlichkeit wühlt, führt uns der neueste Bearbeiter des Stoffes Siegfried Lipiner in seiner 1913 erschienenen Tragödie Hippolytos in die idealen Höhen der Reinheit und Schönheit. Gleich wie Stesichoros in seiner Palinodie eine Ehrenrettung Helenas schrieb, so dichtet Lipiner eine Verherrlichung Phädras. Der versöhnte Gatte schildert am Schlusse des Dramas das Wesen ihrer Liebe:

Nicht kranken Hirnes Wahnsinn war ihr Wahn,
 O du! mein Sohn! dein reines Gottesfeuer
 Fiel in ihr Herz — in Schmerzen hat's
 Vergöttlichend ihr Wesen aufgezehrt.

.
 Ja laß uns kränzen ihren Gruftaltar,
 Auf ihre Urne Myrten streun!
 Denn wie ein Mädchen, wie ein süßes, reines
 Mit Scham und Furcht und Glut und Zärtlichkeit
 Und mit Begeist'ung hat sie ihn geliebt!

Mit aller Gewalt will Phädra die unselige Leidenschaft erstickten, «unglücklich soll man sie sehen, aber nie erniedrigt». Hippolytos soll sich nicht ändern: «Wie du bist, so bleibe! Lieb' ich dich nicht, wie du bist?» Deshalb sendet sie selbst ihn von sich fort in den Kampf. Nur das betrübt sie, «daß er jauchzend von ihr zog». Sie zerschmettert, um der Liebe ganz zu entsagen, die Statue der Aphrodite, aber die Leidenschaft ist stärker. Als die Göttin in einer Vision erscheint und sie durch den «Tau der Vergessenheit» heilen will, antwortet sie: «Töte mich, Göttin, mein Leid und mein Lieben töte mir nicht.» Wider ihren Willen wird Hippolytos durch Berenike, die Vertraute, von ihrer leidenschaftlichen Liebe unterrichtet. Als er durch Drohungen von dieser erfahren will, ob das Unglaubliche wahr oder erlogen ist, tritt Phädra dazwischen mit den Worten:

Ja — es ist Wahrheit — und du weißt sie nun,
 Und du willst Gnade üben, schonen willst du —
 Du sollst nicht schonen. Hüte dich zu schonen.

Hippolyt hat darauf keine Worte, nur einen Blick der Verachtung. Vor seine Augen tritt das Bild jener Phädra, wie er sie an ihrem Hochzeitstage zuerst gesehen hat, das Bild, das unauslöschlich in seinem Herzen lebt:

Sie war es! leibhaft sah ich's,
 Phädra —

.

Sei rein! sei kühn! Auf ihren Lippen
Schweben sah ich die Worte,
Drohend geboten die Herrscheraugen,
Und war doch süße Huld darin
Lichtfunken rosig ein mächtiges Haar,
Kein Kind der Erde mehr! — O Weib —
Alle Frauen geheiligt in dir,
Alle Gedanken, wie flügelschlagende Vögel,
Schwärmt dir zu —!

Mit Entzücken und Jubel vernimmt Phädra, daß sie von dem Geliebten wieder geliebt wird. In ihrer Verzückung «umschlingt sie ihn plötzlich mit Heftigkeit und drückt einen Kuß auf seinen Mund». Hippolytos «reißt sich los und ringt einen Augenblick mühsam nach Fassung» und schleudert ihr das eine Wort entgegen: «Buhlerin!» In diesem Augenblick erscheint Theseus, er sieht Hippolytos entfliehen und vernimmt noch, wie «die in den Armen der Vertrauten zusammenbrechende» Phädra ausruft: «Buhlerin will ich nicht sein.» Er verbannt und verflucht den Sohn und will nun als Richter vor die Gattin treten, da kommt die Kunde, daß sie sich vom Söller ins Meer geworfen habe. Auch Hippolytos sucht den Tod und zwar im Kampfe mit den Feinden des Vaters. Es ist als wenn der Schatten der Geliebten ihn mit Macht in die Unterwelt zöge. Er stirbt mit ihrem Namen auf den Lippen.

Es ist eine schöne, auch in ihrer Form und Sprache hoch bedeutsame Dichtung, die Lipiner geschaffen hat, aber seine Helden sind weder Phädra noch Hippolytos.

Kapitel VIII.

Ion.

Nach dem Vorgange des Sophokles in seiner verlorengegangenen Tragödie Kreusa hat Euripides in einem nach dem Helden benannten Drama der Sage die bleibende Gestalt gegeben. Ion ist der Stammvater der Ionier. Nach der ursprünglichen Sage war er der Sohn des Xuthos und der Kreusa, der Tochter des attischen Königs Erechtheus. Da aber Xuthos ein Fremder war, und die Athener Autochthonen sein wollten, machte der Dichter ihn zum Stiefvater Ions und den ionischen Apollo patroos zum leiblichen Vater. Damit bahnte er sich zugleich den Weg, das Schicksal Kreusas tragisch zu gestalten und das Leid eines Mutterherzens ergreifend darzustellen. Dabei mußte er freilich den Gott einer sehr ungöttlichen Tat beschuldigen: — Apollo erzwingt sich die Liebe der Jungfrau — derartige Blasphemien waren die Athener jedoch von dem Dichter schon gewöhnt. Kreusa gebiert heimlich den Knaben in der Felsengrotte des Kekrops, in der er erzeugt worden war. In ihrer Verzweiflung läßt sie das Kind dort, hüllt es in selbstgewobene Windeln und gibt ihm einen goldenen Halsschmuck. Apollo, so hoffte sie, würde für sein Kind sorgen. Und darin täuschte sie sich nicht. Hermes brachte den Knaben zum Tempel von Delphi, wo ihn die Priesterin fand, die ihn wie ihr eigenes Kind aufzog. Die unglückliche Mutter verzehrte sich indessen in Sorge um den Verbleib des rätselhaft verschwundenen Knaben. Ihr Vater verheiratete sie später an den Achäer Xuthos, der dadurch die Königswürde erhielt. Die Ehe blieb kinderlos, weshalb sich das Ehepaar nach einer Reihe von Jahren nach Delphi zum Orakel begab. Hier treffen sich, ohne sich zu kennen, Mutter und Sohn. Es ist

eine kostbare Gestalt dieser Ion, ein gerade zum Jüngling gereifter Knabe in seiner Unschuld und Reinheit. Nur Wolfram von Eschenbach ist eine ähnliche Gestalt in seinem Parzival gelungen. Seines Wertes sich nicht bewußt, dient er als angehender Priester seinem Gott und dem Volke von Delphi, das ihn zu seinem Liebling auserkoren hat. In jugendlicher Maßlosigkeit will er die Vögel, die die Weihgeschenke beschädigen, töten und doch bringt er es nicht über das Herz, ihnen das Geringste anzutun. Immer heiter und zufrieden, der Sonnenschein seiner Umgebung, und doch mit einem sentimentaligen Zug ob seiner rätselhaften Herkunft und Verwaisung. Ist er ja, wie Wagners Siegfried, ein «Kind, das keine Mutter kennt, auch den Vater mißt, den Menschen sonst haben». In der viel bewunderten Szene, in der Mutter und Sohn vor dem Apollotempel in Delphi, ohne sich zu kennen, gegenüberstehen, hat der Dichter die tragische Ironie mit einer Kunst verwendet, der nur Sophokles im Ödipus gleichkommt. Beide haben das ersehnte Glück in Händen und wissen es nicht. Beide fühlen sich mit magischer Gewalt zueinander gezogen, beide geben ihrer Sehnsucht nach dem verlorenen Kinde und der unbekanntem Mutter ergreifenden Ausdruck und stehen doch beieinander. Kreusa wünscht sich solch einen Sohn, Ion solch eine Mutter. Als Ion nach dem Alter des vermißten Kindes fragt, erhält er die Antwort: Wenn er noch lebte, wäre der Knabe in demselben Alter wie du. Kreusa hat eine Bitte und Frage an das Orakel, von der ihr Gatte Xuthos nichts wissen darf. Sie möchte fragen, was aus ihrem Kinde geworden ist. Ion hofft, ihr zur Erfüllung dieser Bitte verhelfen zu können, und so berichtet sie von ihrem Schicksal, aber aus Scham nicht von sich selbst, sondern von einer Freundin. Unterdessen hat Xuthos das Orakel befragt und die Antwort erhalten, daß der Jüngling, den er am Ausgang des Tempels treffen würde, sein Sohn sei. Es ist Ion, den er zuerst trifft. Xuthos zweifelt nicht an der Wahrheit des göttlichen Ausspruches, weil zu der Zeit, die dazu stimmen würde, etwas in Delphi von ihm geschehen war, was die Angabe wahrscheinlich macht. Stürmisch umarmt er Ion und fordert ihn auf, sofort mit ihm als sein

Sohn und Thronerbe nach Athen zu reisen. Aber Ion weigert sich; sein friedlich unschuldiges Leben ist ihm lieber als der Glanz, der ihm versprochen wird, auch weiß er, daß in Athen Neid und Haß seiner warten, und tiefes Mitleid hat er mit der Frau, die ihm so teuer geworden ist. Ihr Sohn ist der Erbe des Reiches, nun soll sie ihm, dem Sohn des Xuthos und dem Bastard, das königliche Erbe übergeben. Nach vielem Bitten willigt Ion endlich ein, dem Vater als Gast nach Athen zu folgen. Vorher soll ein Abschiedsfest Ion und das Volk von Delphi zum letzten Male vereinigen.

Von dem, was hier geschehen ist, wird Kreusa und ihr Begleiter, ein ihr treu ergebener Greis, durch den Chor unterrichtet. Der Greis sieht darin eine List des Xuthos, der seinem unehelichen Sohne die Königswürde zuwenden wolle. Er stachelt Kreusa zur Rache an und findet bei ihr Gehör. Sie willigt in die Ermordung Ions ein. Das kommt uns sehr unwahrscheinlich vor; nicht so den Athenern, ihnen mußte die Absicht des Xuthos als Verbrechen erscheinen; denn nach attischem Recht war nur ein Sohn Kreusas und des Xuthos zur Erbfolge berechtigt. Es war ihre Pflicht, ihrem Geschlecht und dem Sohne, den sie geboren hatte, das Erbe zu erhalten und den Eindringling zu beseitigen. Bei dem Abschiedsmahl versucht der Greis Ion zu vergiften, aber seine Absicht wird vorher entdeckt, er schiebt die Schuld auf Kreusa, und diese wird sofort von dem erzürnten Volke zum Tode durch Herabstürzen vom Felsen verurteilt. Sie flüchtet an den Altar, und Ion stürzt ihr mit bloßem Schwerte nach. Bevor sie stirbt, will Ion wissen, weshalb sie ihn habe ermorden wollen. Ihre Antwort, daß sie ihrem Geschlecht das Erbe sichern müßte, empört ihn noch mehr; er verlangt, daß sie den Altar verlasse. Sie hat nur die Antwort: Behandle deine Mutter so, wer sie immer ist. Schon will er die Unglückliche von dem heiligen Schutzort reißen, da tritt die Priesterin, die einst den Knaben vor dem Tempel gefunden hatte, aus dem Tempel. Sie bringt das Körbchen mit sich, in dem einst das Kind gelegen hatte. Kreusa erkennt das Körbchen. Ions Zweifel schwinden, als Kreusa den Inhalt richtig und genau angibt, Mutter und Sohn liegen sich in den Armen. Aber

die Freude ist nicht ungemischt. Ist Kreusa die Mutter, so ist doch, wie sie zaghaft verrät, Xuthos nicht der Vater. Das Verhör, das nun Ion mit seiner Mutter anstellt, hat für uns etwas Verletzendes, zum mindesten ist es sehr unkindlich. Das Ergebnis, daß Apollo der Vater sei und das Geheimnis nicht offenbart habe, damit Ion die Erbfolge gesichert sei, kommt ihm unwahrscheinlich vor, weil es der Gottheit unwürdig ist. Da erscheint Athene und beschwichtigt alle Zweifel: Kreusa hat die Wahrheit gesagt. Die Göttin fügt den Befehl hinzu, daß diese Wahrheit Geheimnis bleiben soll, und daß vor allem Xuthos nie etwas davon erfahren dürfe. Ion soll König werden und Ahnherr der Ionier. Hier geht der Dichter wohl zu weit in der von ihm beliebten Verhöhnung der Götter und auch in dem, was er seinem Publikum wahrscheinlich machen will. Xuthos soll plötzlich glauben, daß Ion sein und Kreusas Sohn sei, und daß ihn Kreusa ohne sein Wissen geboren habe!

Das Drama des Euripides ruft förmlich nach einem neuen Bearbeiter und doch ist er ihm erst in neuerer Zeit geworden, und zwar zuerst in England, dann in Deutschland und zuletzt in Frankreich.

Das Drama von William Whitehead, *Kreusa, Queen of Athens* (1754), ist eine Tendenzdichtung, die sich gegen die lügnerischen Priester richtet. Kreusa war vor ihrer Ehe mit Xuthos schon verheiratet, hatte sich aber von dem ersten Gatten, dem sie einen Sohn geboren, trennen müssen, als sie den Thron von Athen bestieg. Dieser mußte mit dem Sohne, den er Ilyssus nannte, fliehen und begab sich nach Delphi, wo er Oberpriester wurde; sich selbst gab er den Namen Aletes. Sein Bestreben geht nun dahin, dem Sohne, als er herangewachsen war, die Nachfolge in Athen zu sichern. Dazu war freilich notwendig, daß Kreusa, deren zweite Ehe kinderlos blieb, bei dem Orakel anfragt, wer ihr Nachfolger werden soll. Aletes ersinnt ein Orakel, nach dem Ilyssus dazu ausersehen ist. Kreusa aber erkennt den Betrug und gibt ihrem alten Diener Phorbas den Auftrag, Ilyssus zu vergiften. Nachdem sie sich selbst nach Delphi begeben hat, erkennt sie in Aletes ihren ersten

Gatten und in Ilyssus ihren eigenen Sohn. Sie kann diesen vor dem Tode nur dadurch retten, daß sie ihm den Becher mit dem Gift entreißt und ihn selbst leert (!!). Darauf will Phorbas Ilyssus erdolchen, wird von Aletes daran gehindert, wobei dieser selbst ums Leben kommt.

Im Jahre 1803 erschien August Wilhelm Schlegels Schauspiel *Ion*, das Goethe in Weimar aufführen ließ. Goethe hatte immer eine große Vorliebe für den Euripideischen *Ion*. Noch einige Monate vor seinem Tode (am 23. Nov. 1831) hat er in sein Tagebuch schreiben lassen: «Ich hatte dem *Ion* des Euripides abermals meine Betrachtung gewidmet und das Werk von der Seite hoher sittlicher Rhetorik betrachtet. In jenem Sinne zeugt es von der größten Reinheit, in diesem von der größten Gewandtheit.» Deshalb war ihm eine moderne Bearbeitung, die ihm eine Aufführung ermöglichte, höchst willkommen.

Schlegel hat, um Minderwichtiges zuerst zu erwähnen, die Trophoniusepisode dazu verwendet, um den Entschluß zur Ermordung Ions verständlicher zu machen. Phorbas, wie auch er den Greis nennt — der Name stammt aus dem *Ödipus Senecas* —, schiebt nicht feig die Schuld auf Kreusa, sondern diese nimmt alle Schuld selber auf sich. Die Wahrheit kommt erst beim Verhör durch Phorbas an den Tag. Kreusa will nun entfliehen, um nicht vor Xuthos erröten zu müssen. Dieser wird nicht betrogen, sondern über alles aufgeklärt. Wohl oder übel verzeiht er seiner Gattin. Nur an die Vaterschaft Apollos kann er nicht recht glauben und wünscht ein Zeichen vom Himmel zu erhalten. Wirklich erscheint Apollo und gesteht vor dem Sohne, der Mutter und dem Stiefvater seine Tat ein, ja er fügt die frivolen Worte hinzu, «daß er jetzt noch schwelge in der Erinnerung an die Lust, die ihn einst entzückt hat». Und das nannte Goethe eine wundervolle Erscheinung!

Viel besser als Schlegel hat es der neueste Bearbeiter des Stoffes Leconte de Lisle in seinem Schauspiel *L'Apollonide* (1888) verstanden, die Sage unserem modernen Empfinden näherzubringen. Gerade wie Goethe in seiner *Iphigenie* hat er das sittliche Niveau gehoben, und zwar sowohl das des Stoffes

wie der Charaktere. Fast alle seine Änderungen werden die Billigung des modernen Lesers finden, ein seltener Fall bei dem antikisierenden Drama. Er befreit Apollo von dem bösen Vorwurf der Vergewaltigung eines Mädchens. Sehr zart spricht sich Kreusa selbst darüber aus: «Was können wir Mädchen gegen einen Gott, der uns liebt,» und an einer anderen Stelle: «Apollo, hast du sie nicht geliebt, jene Jungfrau, die einst zitternd in deinen göttlichen Armen lag? Die jetzt als kinderlose Mutter seufzt in der Nacht ihres Kummers, Apollo, o Strahl des Lichtes! Gib ihr den Sohn zurück, den sie einst in einem berausenden Traume empfing, dessen blonden Scheitel deine göttlichen Augen vergoldeten als entzückender Widerschein deiner Schönheit.»

Auch wird das häßliche und verlogene Spiel, das in dem griechischen Drama mit Xuthos getrieben wird, von dem Dichter beseitigt. Kreusa bekennt in dem Glück, Ion gefunden zu haben, offen und vor aller Welt ihre Mutterschaft, und Xuthos beruhigt sich wohl bei dem Gedanken, der Stiefvater eines göttlichen Kindes zu sein. Nicht Ion will sich auf Kreusa stürzen, um sie von dem schützenden Altar zu reißen, sondern die Priester beabsichtigen das, werden jedoch von der hinzutretenden Pythia daran gehindert. Ion läßt den Dolch sofort fallen, als die Pythia ihm entgegenruft: «Suche mit Liebe nach der, die deine Mutter ist. Sie lebt, sie weint und streckt dir die Arme entgegen¹⁾.»

Ebenso hat der französische Dichter die Charaktere Ions und Kreusas auf eine höhere Stufe gestellt. Kreusa hat zwar in ihrem Schmerz und in dem heißen Wunsche, sich für den Verlust des Sohnes zu rächen, den Mordplan ersonnen, aber sie bereut alsbald den Entschluß, versucht, seine Ausführung zu verhindern und nimmt dann alle Schuld auf sich. Was uns

¹⁾ Das antikisierende tragische Drama Ion von Sir Thomas Talfourd (2. Auflage, London 1836) hat außer der Gleichheit des Titels mit der griechischen Sage und Tragödie fast nichts gemeinsam. Vielleicht hat der Dichter seinem Helden deshalb den Namen Ion gegeben, weil er, ohne es zu wissen, fast Mörder seines Vaters wird, gerade wie der Euripideische Ion beinahe seine Mutter getötet hätte.

an dem Euripideischen Ion unsympathisch war, das unkindliche Verhör, das er anstellt, um die Richtigkeit der Aussage Kreusas zu prüfen, hat der moderne Dichter beseitigt. Dafür hat er eine Erkennungsszene geschaffen, die an Zartheit und Schönheit die Euripideische übertrifft. Während Ion das Körbchen öffnet und ihm einige Linnen entnimmt, erhebt sich Kreusa vom Altar und betrachtet es. Unwillkürlich kommt ihr die Erinnerung an ihr eigenes großes Erlebnis:

O süßes Linnen, das ich mit eigener Hand einst spann und schmückte . . . Teurer Sohn, ich sehe noch den glänzenden Schmuck aus zwei goldenen Schlangen um deinen Hals leuchten!

Ion:

Hier sind sie. O Überraschung, o ihr Gedanken!

Kreusa:

Dann setzte ich mit einem Kuß den Lorbeer der Pallas auf deine Stirn, die unter der Krone leuchtete.

Ion (entnimmt dem Korb den vergilbten Kranz):

Gott, mein Herz zittert vor Freude und Hoffnung! Meine Mutter!

Kapitel IX.

Gestalten aus dem Trojanischen Kriege.

Hekabe und ihre Töchter.

In zwei Dramen hat Euripides das Schicksal der Gattin des Priamus Hekabe dargestellt, in der nach ihr genannten Tragödie Hekabe (etwa 423) und in den Troerinnen (415). Inhaltlich ist das erste die Fortsetzung des zweiten. Hekabe oder, um die uns geläufigere lateinische Form des Namens zu gebrauchen, «Hekuba» ist ein tiefergreifendes Drama, aber die Heldin verliert unser Interesse, weil sie zur Furie und zum Unmenschen wird, mit dem wir nichts Gemeinsames mehr haben. Auch mangelt dem Drama die Einheit, es zerfällt in zwei voneinander ganz unabhängige Teile, das Polyxena- und das Polydorusdrama. Nur daß diese beiden dieselbe Mutter haben, verbindet die Teile des Dramas miteinander.

Auf der Rückkehr nach der Heimat sind die Griechen mit den gefangenen Troerinnen an der thrakischen Chersones gelandet. Der Schatten Achills entsteigt dem Grabe und fordert zur Sühne für seinen Tod Polyxenas Opferung. Nun soll die unglückselige, greise Mutter, deren Gatten und Söhne die Griechen erschlagen, deren Töchter sie in die Sklaverei geführt haben, auch ihr letztes Kind hingeben. Sie erniedrigt sich so weit, vor Odysseus bittflehend niederzufallen und fordert Polyxena auf, dasselbe zu tun; aber diese weigert sich; sie zieht den Tod einem Leben in der Knechtschaft vor. Nicht nur bietet sie sich freiwillig zum Opfertode dar, sie findet auch Worte des Trostes bei ihrem Abschied von der schwer gebeugten Mutter und bittet sie, ihrer königlichen Würde dem Feinde gegenüber nichts zu vergeben. Bald kündigt der Herold ihren heldenhaften Tod: Keine Fessel durfte sie halten, keine

fremde Hand sie berühren. Vor dem versammelten Heer bot sie dem Sohne des Achilleus ihren Hals dar, und von seinem Schwertstreich getroffen sank sie lautlos zu Boden, noch im Tode bemüht, nicht unziemend zu fallen. Aber damit sind die Leiden der unglücklichen Mutter noch nicht erfüllt. Ihre Dienerinnen bringen ihr, während sie sich anschickt, die Tochter zu bestatten, die Leiche ihres Sohnes Polydorus, die sie am Strande des Meeres gefunden haben. Es war ihr jüngstes Kind, das Priamus einst seinem Gastfreund Polymestor, dem König von Thrakien, mit vielen Schätzen übergeben hatte. In ihm sollte, falls Troja fiel, sein Rächer erstehen. Doch Polymestor hat auf die Nachricht von dem Untergange Trojas die Schätze an sich genommen, Polydorus ermordet und seine Leiche ins Meer werfen lassen. Beim Anblick der Leiche ihres jüngsten Sohnes gerät Hekuba ganz aus den Fugen der weiblichen Natur. Es ist, als wollte der Dichter sagen: Es gibt eine Grenze der Leiden und des Schmerzes, worüber hinaus der Mensch sich das Leben nimmt oder zum Unmenschen wird. Aber er hätte sich sagen sollen, daß es auch für den Dichter eine Grenze in der Schilderung des Entsetzlichen und Gräßlichen gibt. Es gelingt Hekuba, den nichts ahnenden Polymestor mit seinen kleinen Kindern durch die Aussicht auf große, aus Troja mitgebrachte Schätze in ihr Zelt zu locken. Hier nehmen ihm die troischen Dienerinnen die Lanze ab, stürzen sich dann auf ihn, stechen ihm die Augen aus und ermorden die Kinder. Wie der Unglückliche sich kriechend aus dem Zelte tastet und die Leichen seiner Kinder sucht, hat das rasende Weib nur Worte des Spottes und Hohnes für ihn.

Mit dieser Hekuba war der Dichter wohl selbst nicht zufrieden. Zehn Jahre später dichtet er ein anderes Drama, die Troerinnen, dessen Heldin wieder Hekuba ist. Sie allein gibt den zusammenhanglosen Szenen aus dem Untergange Trojas die Verbindung, und diese Szenen scheinen nur da zu sein, um auf die Stimmung der Heldin ihren Reflex zu werfen. Die Gestalten, die uns vorgeführt werden, sind nicht tragisch, denn es fehlt jeder Zusammenhang zwischen ihrem Charakter und ihrem Untergang. Und doch ist die Wirkung des Dramas

erschütternd und gewaltig, auch in der modernen Neubelebung durch Wilamowitz und Werfel. Ein Großes trägt wohl dazu bei. Es wird immer als eine Ruhmestat Homers gelten, daß die beiden edelsten und vornehmsten Gestalten seiner Ilias, Hektor und Andromache, nicht Griechen, sondern Feinde der Griechen sind. Gerade so erscheinen hier die Troer als die Vertreter einer höheren Kultur und Sittlichkeit, und was nur an gemeiner Gesinnung, Niedertracht und Grausamkeit erdenkbar ist, weist der Dichter seinen Landsleuten zu, um für die Troerinnen unser tiefstes Mitgefühl zu erwecken. Gewiß soll der Prolog, in dem Athene Poseidon auffordert, der Flotte die glückliche Heimkehr zu wehren, darauf hinweisen, daß die Frevel der Griechen nicht ungerächt bleiben werden.

Die Zeit der Handlung ist der Tag nach der Zerstörung Trojas, der Ort die Zelte, in denen die gefangenen Troerinnen untergebracht sind. Vom Boden vor dem einen Zelte richtet sich langsam Hekuba auf. Trotz alles Leides und Jammers ist sie jeder Zoll eine Königin. Sie ergibt sich ruhig in ihr Schicksal, ohne zu wissen, welches Leid in furchtbarer Steigerung ihr noch bevorsteht. Es naht das Schicksal in Gestalt des Herolds Talthybius: Cassandra hat Agamemnon sich zur Geliebten aus-ersehen, Andromache wird Neoptolemus, Hekuba selbst Odysseus als Ehrengabe zugeteilt. Noch hat sich Hekuba von dem Entsetzen über das schlimmste Los, das sie treffen konnte, nicht erholt, da bietet sich ihr ein sonderbarer Anblick dar. In wildem Tanze kommt Cassandra aus einem Zelte, eine Fackel wie im Triumph schwingend, mit Lorbeerreisern und weißen Wollbinden im Haar. Die Mutter kann den Jubel Kassandras nicht verstehen, sie hält ihre wilde Freude für Wahnsinn und ahnt nicht die Wahrheit der prophetischen Worte, daß Cassandra Troja an Agamemnon rächen wird. Wie sie weggeführt wird, sinkt Hekuba vom Schmerz überwältigt zu Boden. Aber noch ist das Maß der Leiden nicht erfüllt. Auf einem Wagen erscheint Andromache mit ihrem kleinen Sohne Astyanax, von griechischen Kriegern zu ihrem neuen Herrn geleitet. Sie bringt der Mutter die furchtbare Nachricht, die selbst der Herold ihr mitzuteilen nicht das Herz hatte,

daß Polyxena am Grabe Achills geopfert worden sei; doch ihr eigenes Geschick, in den Armen des Sohnes Achills, des Mörders Hektors, ruhen zu müssen, scheint ihr gräßlicher als Polyxenas Tod. Der Mutter Herz ist auf das tiefste verwundet. Aber beim Anblick des jungen Astyanax gibt ein Gedanke ihre Seele dem Leben wieder: er soll der Rächer Trojas werden. Für einen Augenblick tritt der Schmerz um das Vergangene zurück. Sie fordert Andromache auf, dem neuen Herrn gefügsam zu sein, sein Herz zu gewinnen, auf daß Astyanax zu seinem großen Ziele auferzogen werde. Aber kaum ist der Gedanke ausgesprochen, da wird auch diese letzte Hoffnung grausam zerstört. Der Knabe wird der entsetzten Mutter, die ihn vergeblich vor den Häschern zu schützen sucht, entrissen, um von der Mauer herabgestürzt zu werden. Die Worte, in denen Andromache Abschied von ihrem Sohne nimmt, gehören zu dem Ergreifendsten, was der Dichter geschrieben hat. So teuflischer Grausamkeit steht Hekuba fassungslos gegenüber. In ihrer Verzweiflung rauft sie sich das Haar und schlägt sich die Brüste, dann sinkt sie in sich zusammen, teilnahmslos, gleichsam abgestorben für Hoffnung und Furcht. Nun tritt Menelaus an sie heran. Nach seinen drohenden Worten ist er entschlossen, Helena zu töten. Da erwacht Hekuba: es gibt noch eine gerechte, das Böse strafende Gottheit. Es folgt jene Szene, der Höhepunkt des Dramas, die wir in dem Helena gewidmeten Kapitel vorführen. Es geschieht das, was Helena voraus gewußt hat. Sie wird unbehelligt nach Sparta mitgenommen, um dort wieder als Königin zu thronen. Hekuba muß an der Gerechtigkeit der Götter verzweifeln. Was nun noch geschieht, kann das Leid nicht mehr erhöhen. Die verstümmelte Leiche des kleinen Astyanax wird von der Großmutter im Schilde des Vaters bestattet; sie findet tiefergreifende Abschiedsworte. Auch im tiefsten Elend verleugnet sich die Königin in Hekuba nicht. Das grenzenlose Leid hat sie nicht gebrochen. Als sie nichts mehr zu verlieren hat, erhebt sie sich zu gewaltiger Größe. In ihren Worten klingt der Gedanke wieder: Von den Lebensgütern allen ist der Ruhm das höchste doch. Durch den Flammentod will sie

dem Leben in der Knechtschaft entgehen, aber griechische Krieger entreißen sie dem Feuer, das Ilion zerstört. Während die Burg einstürzt, fährt die Flotte der Griechen mit der Beute der Heimat zu.

Das Thema dieser Dramen ist auch von Sophokles behandelt worden in seiner Πολυξένη und den Αιχμαλωτίδες, von römischen Dichtern aus der Zeit der Republik von Ennius in der *Andromacha Aechmalotis* und von Accius im *Astyanax*, doch sind von diesen Dramen nur Fragmente vorhanden. Wir verzeichnen hier zugleich die verlorengegangenen römischen Dramen, deren Inhalt sich auf die Gestalten des Trojanischen Krieges bezieht, soweit die Titel bekannt sind. *Ajax Mastigophoros* von Livius Andronicus, *Ajax* von Ennius, *Hekuba* von Accius und von Ennius, *Hermiona* von Livius und von Pacuvius, *Neoptolemus* von Accius, *Philoktet* von Accius, *Troades* von Accius und *Teucer* von Pacuvius.

Die Tragödie Senecas, *Die Troerinnen*, geht in der Hauptsache auf die beiden Euripideischen Dramen, die das Schicksal Hekubas behandeln, zurück, aber sie enthält doch so viele neue Motive, daß eine Inhaltsangabe unerläßlich erscheint.

Hekubas und des Chores Klagen machen den Anfang, ähnlich wie bei Euripides, abgesehen von dessen Prolog; aber dann entschwindet Hekuba den Augen der Zuschauer bis gegen den Schluß des Dramas, so daß die folgenden Szenen ganz zusammenhanglos sind. Darauf tritt, wie bei Euripides, der Herold Talthybius auf, aber nicht um das Schicksal der gefangenen Troerinnen mitzuteilen. Vielmehr meldet er ganz entsetzt über das, was er selbst gesehen hat, von einer furchtbaren Erscheinung unter Donner und Erdbeben: Der Geist Achills sei aus der Unterwelt erstanden und habe den Opfertod Polyxenas auf seinem Grabe verlangt. Der Streit zwischen Pyrrhus, der auf der Erfüllung der Forderung seines Vaters besteht, und Agamemnon, der das Recht der Menschlichkeit und Milde vertritt, wird durch Kalchas geschlichtet. Die Gottheit verlangt nach seinem Ausspruch nicht nur den Opfertod Polyxenas, sondern auch den Untergang des Astyanax. Da die Gründe für diese Forderung der Götter völlig fehlen, nimmt

der Dichter das Motiv aus der Iphigenie in Aulis plötzlich auf: nur in diesem Falle werde für die Heimkehr der Flotte ein günstiger Wind wehen. Mag nun die Szene: Andromache und Odysseus von Seneca selbst erfunden sein, oder auf andere Quellen zurückgehen, jedenfalls ist sie eine glückliche Erfindung: Odysseus verlangt von Andromache die Auslieferung ihres Sohnes. Diese ist jedoch im Traum durch den Geist Hektors gewarnt worden und hat den Sohn im Grabgewölbe ihres Gatten versteckt. Wie nun Andromache den Sohn zu retten sucht durch die eidlich bekräftigte Aussage, daß er «bei den Toten» wäre, wie Odysseus listig lauend dessen Tod glücklich preist, da er bestimmt war von der Mauer herabgestürzt zu werden, wie die arme Mutter sich durch Zittern und ihre angstvolle Miene verrät und durch die Drohung der Zerstörung des Grabes Hektors vor den furchtbarsten Konflikt gestellt, den Sohn hervorholt und vergeblich kniefällig um Gnade bittet, das alles ergreift und erschüttert auch den modernen Leser. Um so weniger erfreulich ist die nächste Szene, das Auftreten Helenas, bei Euripides gleichsam die Achse des Dramas, hier ganz zwecklos und unklar. Den Abschluß des Dramas bildet der Botenbericht über den Tod des Astyanax und Polyxenas. Beide sterben als Helden, sogar von den Kriegern beweint und bewundert. Astyanax springt freiwillig von der Mauer herab, und Polyxena zeigt sich so tapfer und todesmutig, daß Pyrrhus sich nur schwer zu dem Todesstreich entschließen kann. Doch bei dem Tode des Knaben darf natürlich eine ekelhafte Schilderung der verstümmelten Leiche nicht fehlen und bei Polyxena der Zusatz: «Sie fiel (auf das Grab Achills), als wollte sie durch ihren Haß dem Toten die Erde schwer machen.» Mit der Klage Hekubas, daß der Tod Knaben und Mädchen gewaltsam ergreife, sie aber meide und fliehe, findet die Tragödie ihr Ende, kurz bevor die griechische Flotte vor Anker geht.

Johann Elias Schlegels Trojanerinnen, ein Trauerspiel (gedruckt 1747), hatte der Dichter schon als Schüler in Meissen begonnen; es ist auch eine Schülerarbeit, die Motive aus Euripides und Seneca miteinander verbindet. Dem letzteren

folgt Schlegel in dem Thema: Andromache und Astyanax, ebenso in der Begründung der Opferung Polyxenas. Ein ungünstiger Wind hindert die Griechen an der Heimkehr. Der Geist Achills erklärt das aus dem Zorn der Thetis, der nur besänftigt werden könne, wenn ihm die schönste Beute auf seinem Grabe geopfert werde. Der milde, aber sehr schwankende Agamemnon gibt mehrmals seine Zustimmung zur Opferung Polyxenas und verweigert sie mehrmals; zuletzt nimmt er Polyxena in seinen Schutz. Da diese doch nicht leben bleiben darf, muß Pyrrhus sie gewissermaßen privatim ermorden.

Ganz im Fahrwasser Senecas mit Anlehnungen an Euripides und mit einigen Zutaten fährt Baptiste Vivion de Chateaubrun in dem Drama *Les Troyennes* (1754). Von seinen Erfindungen ist die wichtigste die Rettung des Astyanax. Der trojanische Oberpriester Thestor vertauscht ihn heimlich mit einem griechischen Kinde, das gefangengenommen war und bringt ihn glücklich nach Samos. Auch Polyxenas Schicksal scheint sich günstiger gestalten zu wollen. Kalchas tritt dafür ein, daß sie nicht für Achill geopfert, sondern Priesterin an seinem Grabe werden solle, doch Pyrrhus, der seinen Vater nicht des Opfers beraubt wissen will, tötet sie am Grabe. Auf die Nachricht hiervon fällt Hekuba vom Schmerz überwältigt am Grabe ihres Sohnes Paris tot nieder. Um Hekuba nicht ganz ohne Schuld sein zu lassen, ist Chateaubrun einem sonderbaren Einfall gefolgt: Priamus hat durch Rücksendung Helenas dem Kriege ein Ende machen wollen; aber Hekuba hat das verhindert, um das Eheglück ihres Sohnes Paris nicht zu stören. Nun hält sie sich für die Urheberin all des entsetzlichen Leides.

Ebenso minderwertig ist das Trauerspiel *Das gerächte Troja* von Joseph Pelzel (Wien 1780). Troja wird dadurch gerächt, daß die Griechen sich bei der Verteilung der Beute entzweien und sich in mörderischem Kampfe befehden. Agamemnon und Pyrrhus machen beide Anspruch auf Cassandra. Odysseus fordert die Ermordung des Astyanax, Idomeneus und Pyrrhus erklären sich dagegen. Der erstere will ihn mit Andromache zu sich nach Kreta nehmen, und beide Helden,

die hier als Freunde Hekubas auftreten, sind bereit, ihre Forderung mit Waffengewalt durchzusetzen. Aber Andromache übergibt merkwürdigerweise ihren Sohn an Odysseus, worauf er von der Mauer herabgestürzt wird. In dem darauf entbrennenden Kampfe der Griechen untereinander siegt Pyrrhus, wird jedoch selber tödlich verwundet.

Unter den Töchtern Hekubas haben *Kassandra*¹⁾ und *Polyxena* das größte Interesse der Dichter in Anspruch genommen.

Das Schicksal, das Friedrich Geßler in der Tragödie *Kassandra* (1877) seiner Heldin verliehen hat, gleicht dem der Jungfrau von Orleans. Wie diese muß sie, um sich der Gottheit zu weihen, der irdischen Liebe entsagen, wie diese bricht sie ihren Eid und wird deshalb verflucht. Man muß es dem Dichter lassen, daß er den Bruch des Gelübdes besser begründet hat als Schiller. *Kassandra* liebt seit frühester Jugend den trojanischen Helden *Aretaon*, der Name wird einmal in der *Ilias* erwähnt. Während dieser an dem Zuge des Paris nach Sparta teilnimmt, wird sie von dem Wahne erfaßt, indem sie sich der Gottheit weiht, von *Apollo* die Gabe der Weissagung erhalten zu können und dadurch das Vaterland zu retten. Deshalb weist sie die Werbung *Aretaons* bei dessen Rückkehr zurück und wird Priesterin in *Apollo's* Tempel. Aber die Liebe erweist sich stärker als das Gelübde. Sie flüchtet aus dem Tempel und eilt in die Arme *Aretaons*, worauf sie von dem Priester *Apollo's* verflucht wird: Die Gabe der Weissagung soll ihr bleiben, aber ihre Prophezeiungen werden nirgends Glauben finden. Um *Apollo's* Verzeihung zu erlangen, entsagt *Kassandra* endgültig ihrer Liebe und zieht sich in die Einsamkeit zurück. Bei dem Untergange Trojas stirbt der Geliebte in ihren Armen, sie selbst wird gefangen nach *Mykenä* geführt.

Eine ganz abweichende Auffassung der Beziehungen *Kassandras* zu *Agamemnon* gibt *Gustav Kastrop* in seinem Trauerspiel *Agamemnon* (1890) wieder. Sie liebt *Agamemnon*

¹⁾ Vgl. auch das Kapitel Die Atriden Bd. I, S. 40 ff.

memnon und wird von ihm wieder geliebt. Die Gerüchte von der Untreue der Gattin sind ihm nicht unlieb, weil er Kassandra zur Königin und Gattin erheben will. Klytämestra hat zwar ihrem Gatten die Treue gebrochen, aber ihre Liebe kehrt bei seinem Anblick wieder zurück, wird jedoch in glühenden Haß verwandelt, als sie an der leidenschaftlichen Neigung Agamemnons für Kassandra nicht mehr zweifeln kann. Als Ägisth verbannt wird, verlangt sie auch die Verbannung Kassandras. Agamemnon antwortet ihr, daß sie selbst verstoßen sei und Kassandra an ihre Stelle zur Gattin und Königin erhoben werde, worauf Klytämestra ihn offen in einer Versammlung der Edlen ersticht. Kassandra folgt gern dem geliebten Helden in den Tod.

In dem Drama *Kassandra* von Herbert Eulenberg (1903), das manches Schöne in den Gedanken und in der Sprache enthält, verliebt sich Kassandra merkwürdigerweise in Neoptolemus, der soeben ihren Vater grausam ermordet hat. Abgesehen davon, daß die Antike hierzu nicht die geringste Handhabe bot, ist das ganz unbegründet und unverständlich. Ägisth ist in diesem Drama der Verführte, der Gute und Milde, Klytämestra die Verruchte.

Auf ganz ungriechischen Motiven baut Hans Pischinger sein ebenfalls 1903 (in Wien) erschienenenes Drama *Kassandra* auf. Die Heldin hat als Priesterin das Keuschheitsgelübde abgelegt und bricht ihren Eid aus Liebe zu dem phrygischen Königssohn Koroibos, den der Dichter Vergils *Äneis* (II, 341 ff.) entnommen hat. Als sie von Priamus aufgefordert wird, dem Brautpaar Achill und Polyxena die priesterliche Weihe (!!) zu geben, muß sie ihre Schuld eingestehen. Nach der Ermordung Achills durch Paris und nach dem Heldentod des Koroibos, wird sie von Neoptolemus als Beute Agamemnon übergeben.

Das Schicksal Polyxenas hat, abgesehen von dem Drama von Duca Annibale Marchese (1715), das mir nicht zugänglich war, in neuerer Zeit mehrere Dichter zur Darstellung gereizt.

Sehr eigenartig und sehr unklar hat H. von Collin in seinem Trauerspiel *Polyxena* (1803) die Sage gestaltet. Polyxena, «die Witwe Achills», fleht an dem Grabmal des

Helden zu den Göttern, sie mit dem heißgeliebten Gatten durch den Tod zu vereinigen. Darauf erscheint vor den griechischen Fürsten der Geist Achills und fordert den Opfertod Polyxenas an seinem Grabe, und zwar durch die Hand seines Sohnes. Neoptolemus, dessen Charakter dem Sophokleischen jungen Helden ähnlich ist, weigert sich. Er liebt Polyxena und deshalb ist es ihm wohl zu verzeihen, daß er sich die Forderung seines Vaters nach seinem Wunsch deutet, wenn diese Deutung auch dem Leser unverständlich bleibt. Er glaubt, Polyxena dadurch am Grabe mit dem Vater zu vereinigen, daß er sich selbst dort mit ihr vermählt. Aber Polyxena weist ihn zurück, sie liebt noch immer Achill und fleht Neoptolemus fußfällig an, sie zu töten. Dieser verzögert die Entscheidung, weil er eine Sinnesänderung Polyxenas erhofft. Als sie schon zum Opfer schreitet, ruft er ihr zu, daß es nur eines Wortes bedürfe, und sie sei gerettet. Erst als die Geister der Unterwelt, die wirklich oder nur in einer Vision des Neoptolemus erscheinen, sich auf Polyxena stürzen, entschließt er sich, sie lieber durch seine Hand fallen zu lassen. Darauf erscheint Achilleus, «er hebt den Schatten Polyxenas zu sich herauf und schwingt sich langsam mit ihr zu den Wolken empor». Nicht umsonst hat Collin den Beinamen eines österreichischen Corneille erhalten. Es ist dasselbe rhetorische Pathos, es sind dieselben unendlichen Reden neben einem geringen Inhalt, dieselbe hohe, allzu edle Gesinnung aller Gestalten, hier insbesondere Polyxenas und des Neoptolemus, eine Kulturstufe, die in krassem Widerspruche zu den Menschenopfern und dem Aberglauben der handelnden Personen steht. Collins Menschen sind idealisiert wie die der Goethischen Iphigenie, aber ihre Gottheit ist roh und grausam geblieben.

In Giovanni Battiste Niccolinis Tragödie Polissena (Firenze 1810) erkennt man leicht den Einfluß des französischen Dramas. Polyxena ist in Neoptolemus (Pyrrhus) verliebt und verweigert ihm nur deshalb ihre Hand, weil er ihren Vater ermordet hat. Wegen dieser Liebe, die sie für sündhaft hält, will sie sterben und bezeichnet sich als das vom Orakel geforderte Opfer, das den Tod einer der Töchter Hekubas «von

geliebter Hand» verlangt hatte. Damit kann, wie sie glaubt, nur gemeint sein, daß Pyrrhus das Opfer vollziehen soll. Als dieser sich weigert, will Kalchas an seine Stelle treten, Pyrrhus sucht das zu verhindern, und bei dem Kampfe zwischen beiden wird Polyxena, die sich zwischen sie wirft, von Pyrrhus tödlich getroffen, fällt also «von geliebter Hand».

Viktor von Strauß hat in seiner Tragödie *Polyxena* (1851) sich weit von der griechischen Sage entfernt, indem er Neoptolemus ganz fallen ließ und sonderbarerweise den Konflikt in die Seele Agamemnons verlegt. Ihm ist, wie der Dichter will, Polyxena als Ehrengabe zugefallen, er hat sie wie eine Tochter liebgewonnen und bereitet ihre Flucht nach Lemnos vor, als der aus seinem Grabe aufsteigende Schatten Achills ihren Opfertod verlangt. Aber die Flucht wird von der in das Geheimnis nicht eingeweihten Mutter Hekabe bemerkt und an Menelaos verraten, der Polyxena zur Umkehr zwingt. Doch nicht sowohl deshalb fügt sich Agamemnon als vielmehr, weil Kalchas den Tod Polyxenas als Gebot der Götter bezeichnet. Noch viel unwahrscheinlicher ist die Wandlung in der Anschauung des Menelaos, der plötzlich Polyxena für den Bruder — sogar gegen dessen Willen — retten will. Das schuldlose Mädchen, das zuerst flehentlich um ihr Leben und um Erbarmen bittet, geht freudig in den Tod, als sie erfährt, daß Achill in der Unterwelt sehnsüchtig nach ihr verlanget, um mit ihr vereint zu sein. Das wäre Griechen gewiß unverständlich gewesen. Es ist ein schwächliches Drama ohne große Affekte.

Polyxenas Vermählung mit Achill und dessen Ermordung bei dieser Hochzeitsfeier wollte Goethe in seinem Epos *Achilleis* darstellen. Seine Quellen waren Dictys Cretensis und Hyginus. Denselben Stoff wählte sich im Anschluß an Goethe Hermann Schreyer für seine Tragödie *Die Hochzeit des Achilleus* (1891). Die Trojaner bieten Achill Polyxena zur Gattin an unter der Bedingung, daß er für den Frieden einträte. Polyxena ist aus Liebe zum Vaterlande bereit, dem gehaßten Feinde ihre Hand zu geben. Bei der Zusammenkunft werden beide von leidenschaftlicher Liebe zueinander ergriffen. Der Friede

erscheint gesichert, die Trojaner wollen Helena herausgeben. Aber bei der Hochzeitsfeier wird Achill durch einen Pfeil des Paris tödlich verwundet, Polyxena von Thersites erstochen, wofür der Dichter freilich die Begründung schuldig bleibt.

Auch ein jetzt noch unter uns lebender und schaffender Dichter, Wilhelm Fischer, hat das Schicksal Polyxenas dramatisch behandelt und zwar in der Tragödie *Königin Hekabe* (1905). Er geht von folgender Voraussetzung aus: Achill hat sich in Polyxena verliebt, begibt sich nach Troja, um sie zu erwerben und mit Troja Frieden zu schließen, wird aber von dem Bruder Polyxenas hinterrücks erschossen. Das Sonderbare und Unwahrscheinliche dabei ist nur, daß dies den Griechen verborgen bleibt, man nimmt allgemein an, daß Achill «von Götterhand» erschlagen worden sei. Auch Polyxena kennt nicht den wahren Sachverhalt. So steht ihrer Vermählung mit Neoptolemus, dessen von Polyxena erwiderte Liebe der Hauptinhalt des Dramas bildet, nichts im Wege, auch Hekabe, die ganz im Gegensatz zum Euripideischen Drama zur Versöhnung neigt, ist nicht dagegen, ebensowenig die griechischen Führer, nur daß Kalchas einen Aufschub verlangt, weil der zürnende Schatten Achills auf seinem Grabe sich gezeigt habe. Neoptolemus, der bei der Forderung des Priesters Unheil ahnt, entschließt sich zur Flucht mit der Geliebten und will zuletzt seinen Willen mit Waffengewalt durchsetzen, da erklärt Kalchas, daß der Schatten Achills die Opferung Polyxenas zur Sühne für seine Ermordung verlange. Darauf tötet Neoptolemus die Geliebte und dann sich selbst. Hekabe stirbt aus Gram an der Leiche der Tochter.

Das spätere Schicksal Andromaches hat Euripides in einem nach ihr benannten Drama behandelt. Es war ihm besonders um den Gegensatz zweier weiblicher Charaktere zu tun: Andromache, wie wir sie aus der *Ilias* kennen, treu ihrem ersten Gemahl, obgleich sie gezwungen worden, die Nebengattin des Neoptolemus in Phthia zu werden, von echter Mutterliebe für ihren und des Neoptolemus Sohn Molossus, erfüllt und bereit, für ihn zu sterben, trotz ihrer niedrigen Stellung in Wort und Tat von edelm Sinn und wahren Heldenmut. Ihr

gegenüber Hermione, die eheliche Gattin des Neoptolemus, eine Tochter des Menelaos und der Helena, eitel, herrschsüchtig, feigen und rohen Gemütes. Schon lange ist ihr das Nebenweib, die Mutter des Molossus, ein Dorn im Auge, ihre eigene Unfruchtbarkeit schreibt sie den Zauberkünsten Andromaches zu. Deshalb will sie eine Reise ihres Gatten nach Delphi benutzen, um die verhaßte Nebenbuhlerin und ihren Sohn mit Hilfe des herbeigerufenen Menelaos zu beseitigen. Andromache, davon unterrichtet, hält zwar Molossus verborgen und flüchtet an den Altar, aber Menelaos macht das Versteck des Knaben ausfindig, stellt Andromache vor die furchtbare Wahl, entweder den Altar zu verlassen oder den Sohn vor ihren Augen sterben zu sehen, und verhöhnt die unglückselige Mutter, die sofort ob ihres törichten Glaubens an sein Wort den Schutzort aufgibt. Schon sollen Mutter und Sohn zum Tode abgeführt werden, da erscheint Peleus, der Großvater des Neoptolemus, als Retter. Er befreit die beiden Opfer und weist den feige zurückweichenden Menelaos aus dem Lande. Nun offenbart sich der Charakter Hermiones in seiner ganzen Erbärmlichkeit. Sobald ihr der Schutz des Vaters fehlt, wird sie von namenloser Angst vor der Rache des Gatten ergriffen. Sie zeigt sogar Spuren von Reue, aber diese Reue dauert nur so lange wie die Furcht vor der Strafe. Von dieser befreit sie die Ankunft Orests. Er erscheint nicht zufällig. Früher war er mit Hermione verlobt gewesen, aber von Neoptolemus, als er seine älteren Rechte geltend machen wollte, als Muttermörder zurückgewiesen worden. Um sich zu rächen, hat er das Volk in Delphi gegen Neoptolemus aufgebracht und dessen Ermordung vorbereitet. In der Hoffnung, Hermione wiederzugewinnen, kommt er jetzt nach Phthia. Freudig folgt sie ihm, und beide entfliehen. Bald kommt die Nachricht von der Ermordung des Neoptolemus in Delphi, und nicht lange darauf wird seine Leiche herbeigetragen. Die Göttin Thetis erscheint, um ihren einstigen Gemahl zu trösten. Sie bestimmt, daß Andromache in das Land der Molosser übersiedeln solle, wo Molossus der Ahnherr eines Königsgeschlechts werden würde.

In dem Euripideischen Drama *Andromache* ist Neoptolemus die Hauptperson, obgleich er gar nicht auftritt. Racine in seiner Tragödie *Andromaque* (1667)¹⁾ gibt ihm auch äußerlich die Hauptrolle; er muß, will er anders die Einheit des Ortes wahren, ihn in Epirus sterben lassen. Außer Euripides führt Racine noch die *Äneis* Vergils als Quelle an. Da er als seine eigentliche Aufgabe ansah, wie es für einen französischen Dichter seiner Zeit selbstverständlich war, ein Liebesintrigendrama zu schreiben, durfte weder Hermione schon die Gattin des Neoptolemus (Pyrrhus) noch Andromache von ihm Mutter eines Kindes sein. Auch verlangte die «Wohlanständigkeit», daß der uneheliche Molossus aus der Fabel entfernt wurde. Andromache hat zwar auch einen Sohn, aber es ist Astyanax, das Kind Hektors. Pyrrhus liebt Andromache und wirbt um sie, die nicht als Sklavin, wie bei Euripides, sondern als Fürstin auftritt, wird aber von ihr zurückgewiesen. Dagegen wird Pyrrhus heißgeliebt von Hermione, die seine Gattin werden soll, mit der sich zu vermählen er aber immer wieder zögert, weil er Andromache umzustimmen hofft. Auch Hermione bleibt nicht ohne Liebhaber, es ist Orest, mit dem sie früher verlobt war. Um ihretwillen ist Orest nach Epirus gekommen, zugleich auch, um von Pyrrhus im Auftrage der griechischen Fürsten die Auslieferung des Astyanax zu verlangen. Pyrrhus benutzt diese Forderung, um einen Druck auf Andromaches Entscheidung auszuüben. Nur wenn sie seine Gattin würde, will er ihren Sohn schützen. Als sie sich weigert, erklärt er sich bereit, die Vermählung mit Hermione zu vollziehen. Aber diese frohlockt zu früh. Denn in *Andromache* siegt die Mutterliebe, und Pyrrhus bricht das Wort, das er Hermione gegeben hat, sobald Andromache ihre Weigerung zurücknimmt; er weiß nicht, daß Andromache nach der verhaßten Vermählung den Tod suchen will. Hermiones Zorn und Rachsucht kennt nun keine Grenzen. Sie ist bereit, mit Orest, der schon lange um sie geworben hat, zu entfliehen, verlangt aber vorher die Er-

¹⁾ Der Zeit voraus liegt das recht wertlose Drama von Hendon *Pyrrhe* (1598), das wir nur anführen, weil in ihm eine neue Gestalt, *Deidamia*, die Mutter des Neoptolemus, auftritt.

mordung des Pyrrhus. Doch dies Verlangen war nur in der Wut und Verzweiflung ausgesprochen. Als Orest den Tod des Pyrrhus meldet, flucht sie dem Mörder und tötet sich an der Leiche des Geliebten. Bei der Nachricht vom Tode Hermiones umnachten sich Orests Sinne; er glaubt die Erinyen zu sehen. Pylades führt ihn mit sich fort und entflieht mit ihm.

Andromaches Schicksal ist zwar bei Racine ein ganz anderes als bei Euripides, aber ihr Charakter ist derselbe, nur daß sie sich, wie natürlich in einem Drama Racines, eines vornehmen Tones und einer würdigen Zurückhaltung befleißigt; auch Hermiones Charakter ist derselbe; nur wird durch ihren heroischen Tod unser Urteil über sie gemildert. Die Charaktere der Männer zeigen den üblichen Widerspruch des französischen klassischen Dramas. Grausamkeit und Roheit in den Handlungen, vornehmen Ton in der Rede und galante, schwärmerische Anbetung der Frauen. Aber vielleicht galt das bei den Großen der französischen Nation damals gar nicht als Widerspruch.

K. W. Daßdorfs *Andromache* (Dresden 1777), ein musikalisches Drama in Prosa, ist nur insofern bemerkenswert, als der Verfasser sich an das 3. Buch der *Äneis* anlehnt, wo Vergil *Andromache* mit *Äneas* in Epirus zusammentreffen läßt. *Äneas* fordert *Andromache* auf, ihm zu folgen, aber sie will ihren Sohn *Molossus*, den sie vor ihren Feinden *Hermione* und *Menelaos* versteckt hat, nicht im Stiche lassen. Nachdem *Äneas* wieder das Schiff bestiegen hat und *Andromache* an die Bildsäule der Göttin geflüchtet ist, erscheint *Menelaos* mit dem gefesselten *Molossus* und stellt *Andromache* vor die Wahl, entweder den Sohn vor ihren Augen sterben zu sehen oder selber in den Tod zu gehen. Mit Freuden stirbt sie für den Sohn, indem sie das Gift trinkt, das *Menelaos* ihr reicht.

Philoktet.

Der bisher so oft genannte *Neoptolemus* ist auch in dem Sophokleischen Drama *Philoktet* neben dem Titelhelden die wichtigste Gestalt. In der antiken Zeit haben einen *Philoktet* zum Gegenstand einer dramatischen Behandlung gemacht die

Dichter Äschylus, Sophokles, Euripides, Philokles, Kleophon, Antiphon, Theodektes und Accius; aber auf die Nachwelt gekommen ist nur das Sophokleische Drama, wenn wir auch von dem Inhalt der Dramen von Äschylus und Euripides Kenntnis haben. Im griechischen Epos ist Philoktet der Sohn des Königs Poias von Meliboia in Thessalien. Er ist der Freund und Waffengefährte des Herakles, nach dessen Tode der Besitzer des Bogens und der Pfeile des großen Helden, ohne die nach dem Schicksalsspruch Troja nicht eingenommen werden kann. Die Ilias weiß von ihm nur, daß er sich mit sieben Schiffen an der Fahrt beteiligt habe. Als die Schicksalsstunde Ilions schlägt, muß er vor Ilion freiwillig oder unfreiwillig erscheinen. Für diese Motive fand die Sage bald den begründenden Zusammenhang. Bei einem Aufenthalt auf der Insel Chryse bei Lemnos während der Fahrt nach Troja, wird er von einer giftigen Wasserschlange in den Fuß gebissen. Die Wunde verbreitet einen so abscheulichen Geruch, daß die Atriden ihn auf des grausamen Odysseus Rat auf Lemnos, während er schläft, aussetzen. Im neunten Jahre des Kampfes vor Troja wird den Griechen das Orakel gegeben, daß Troja nur genommen werden könne, falls Philoktet mit dem Bogen des Herakles und Neoptolemus, der in Skyros weilt, vor Troja erschienen. So wird der letztere von Odysseus herbeigeholt, und beide begeben sich dann auf die Fahrt nach Lemnos. Damit beginnt das Sophokleische Drama. Welch ein Leben der kranke Philoktet neun Jahre hindurch geführt hat, schildert der Dichter in grausigen Farben. Sein Aufenthalt ist eine Felsenhöhle, deren einziger Inhalt ein Lager aus Blättern, ein Trinkgefäß, ein Zündgerät und Lumpen voll von Eiter. Die faule, offene Wunde hat den Fuß gelähmt, so daß er sich nur mühsam, von unerträglichen Schmerzen gepeinigt, fortschleppen kann, wenn er sich mit Hilfe des Bogens Nahrung sucht. Täglich überkommt ihn ein schmerzhafter Krankheitsanfall, der ihn zuletzt in einen tiefen Schlaf versenkt, so daß er wehrlos und schutzlos daliegt. Einen Mann in dieser Lage zur Mitfahrt nach Troja zu bewegen, scheint eine kleine Aufgabe. Aber Odysseus ahnt, ja er weiß es sicher, welch ein Haß sich in Philoktet

gegen die Urheber seines entsetzlichen Unglückes aufgespeichert haben wird. Hier kann nur eine List helfen. Neoptolemus soll angeben, daß er sich mit den Atriden verfeindet habe, weil sie ihm die Waffen seines Vaters vorenthalten hätten, und er sei deshalb auf der Fahrt nach der Heimat begriffen. Nur schwer kann sich der edle Jüngling zu dieser Unwahrheit entschließen. Aber ohne Philoktet wird Troja nicht genommen werden, und ebenso unmöglich ist es, sich Philoktets, solange er im Besitze des Bogens ist, gewaltsam zu bemächtigen. Die List gelingt. Voller Freude bittet Philoktet Neoptolemus, ihn mitzunehmen, und drängt selbst zur Abfahrt. Da überfällt ihn einer jener entsetzlichen Anfälle seiner Krankheit. Unter unerträglichen Schmerzen sinkt er zu Boden. Er weiß, bald wird ihn das Bewußtsein verlassen; in der Verzweiflung übergibt er Neoptolemus den Bogen und erhält von ihm das Versprechen, ihn nicht zu verlassen. Dann versinkt er in tiefen Schlaf. Der Chor der Schiffsleute fordert Neoptolemus auf, die gute Gelegenheit zu benutzen. Aber der junge Held ist nicht nur von dem Erlebten aufs tiefste erschüttert; das Mitleid weckt auch in ihm das bessere Selbst, er kann den armen Dulder nicht weiter belügen und gesteht ihm, sobald er erwacht, die Wahrheit. Doch welch eine Wahrheit! Der Mann, dem er sein Teuerstes anvertraute, der Sohn seines Freundes Achill hat ihn schmähslich verraten! Er schreit es in alle Winde aus und droht ihm mit dem Fluche. Nun erscheint Odysseus, dem die Verhandlung zu lange dauerte. Er versucht es mit einer neuen teuflischen List: Philoktet mag ruhig in Lemnos bleiben und dort verhungern, die Griechen vor Troja hätten ja seinen Bogen. Auch Neoptolemus glaubt, daß diese grausame Logik selbst den starken Haß bezwingen werde. Es ist nun schön vom Dichter erdacht, daß gerade in dem Augenblicke, wo alles gelungen zu sein scheint, die Wandlung sich in der Seele des Neoptolemus vollzieht. Es ist ein schwerer Kampf und ein schwerer Entschluß. Auf das, was ihm als das höchste Lebensziel erschien, auf den Ruhm, Eroberer Trojas zu sein, muß er verzichten. Er will den Ruhm nicht mit einer niedrigen Tat erkaufen. So gibt er denn den Bogen seinem Eigentümer zurück, ja, er erklärt sich

bereit, Philoktet nach der Heimat zu geleiten. Noch einen Versuch macht er, den starren Sinn Philoktets zu brechen: Das Orakel hat die Heilung der Wunde versprochen, wenn er nach Troja käme. Aber Philoktet will lieber auf die Befreiung von den furchtbaren Qualen verzichten, als dem gehaßten Feinde folgen. Damit ist das Drama eigentlich zu Ende. Aber so durfte der Dichter natürlich nicht schließen. Troja konnte nicht unerobert bleiben. Was den Menschen unmöglich ist, kann ein Gott erreichen. Herakles erscheint und befiehlt Philoktet, sich nach Troja zu begeben, wo auch sein Leiden ein Ende nehmen werde.

Daß diese Unbeugsamkeit Philoktets nicht Trotz und Halsstarrigkeit ist, und daß die lauten Äußerungen des Schmerzes sich wohl mit seiner Willensenergie vertragen, das hat Lessing unübertrefflich erwiesen. Man könnte vielleicht noch auf einige kleine Züge im Charakter des Helden hinweisen, aus denen wahre Herzensgüte hervorleuchtet. Der Unglücklichste von allen hat noch Tränen für das Schicksal anderer; trotz des Verrates wird er an dem edeln Charakter des Neoptolemus nicht irre, beim Abschied küßt er dankbar den Boden, auf dem er neun Jahre ein so entsetzliches Schicksal erfahren hatte.

Chateaubrun's *Philoctète*¹⁾ (1756) ist mir nicht zugänglich gewesen; aber Lessings Bemerkungen im 4. Kapitel des *Laokoon* zeigen, daß er ganz im Stil der anderen Dramen des Dichters geschrieben war: «Chateaubrun gibt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin (Philoktets Tochter) zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat eine Hofmeisterin bei sich, ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein: Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der greulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen

¹⁾ Über Philoktet und Ödipus vgl. oben Kapitel Ödipus S. 43.

Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissem Weg zu unseren Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter über die Alten triumphieren, und einer schlug vor, das Chateaubrundsche Stück *La difficulté vaincue* zu benennen.»

La Harpe folgt in seinem *Philoctète* (1783) Sophokles, nur daß der Held, als der Anfall über ihn kommt, Neoptolemus einen Eid schwören läßt, daß er ihn nicht verlassen werde. Am Schlusse ist er bereit, Neoptolemus zu folgen, wenn auch nicht nach Troja, so doch nach Skyros. Odysseus tritt dazwischen, sofort legt Philoktet mit der wiedergewonnenen Waffe auf ihn an. In diesem Augenblicke erscheint der Gott Herkules.

Das Problem, das Sophokles aufrollt, hat den französischen Dichter André Gide zu einer Dichtung in Prosa *Philoctet* oder der Traktat von den drei Arten von Tugend (in deutscher Umdichtung von Rudolf Kassner, Leipzig 1904) veranlaßt. Es ist manches sonderbar in diesen Gesprächen in 5 Akten. Lemnos ist etwa am Eismeer gelegen gedacht. Philoktet zitiert einen Vers von Äschylus. Die drei Redenden triefen von Tugend. Philoktet ist ganz im Gegensatz zu der Sophokleischen Darstellung durch das Leid ein ruhiger, abgeklärter, sittlich hochstehender Dulder geworden. Odysseus übt die Tugend, die er für die höchste hielt, er opfert den Freund dem Vaterlande. Neoptolemus verrät aus Mitleid dem Freunde die geplante List und verzichtet auf den Ruhm, aber beide besiegt und übertrifft Philoktet durch Edelmut. Er trinkt freiwillig den ihm von Odysseus bereiteten Schlaftrunk, um ihm so die Möglichkeit zu geben, ihm Bogen und Pfeile zu rauben. Er tut das nicht für das Vaterland, sondern weil das «Sich=Hingeben» und der Gedanke, von Odysseus bewundert zu werden und ihn übertroffen zu haben, ihn glücklich macht: «Was man über seine Kräfte tut, nur das heißt Tugend.»

Merkwürdigerweise hat fast in derselben Zeit (1909) ein deutscher Dichter Karl von Levetzow einen ähnlichen Ge-

danken gefaßt und schön durchgeführt in seiner Tragödie *Der Bogen des Philoktet*. Nicht aus Mitleid wird Neoptolemus, der hier als Sohn des Herakles auftritt, bewogen, den Bogen Philoktet zurückzugeben, sondern der hohe Sinn und die Weisheit des Dulders und der Adel seiner Seele machen es ihm unmöglich, die häßliche Tat zu begehen, um derentwillen er nach Lemnos gekommen ist. Sobald Philoktet den Jüngling zu dieser Höhe der sittlichen Anschauung emporgehoben hat, schenkt er ihm den Bogen, und siehe da, was niemand vermochte, Neoptolemus vermag ihn zu spannen. «Nur der kann den Bogen spannen, der eine Tat vollführt, würdig des Herakles, der ihn trug.» Neoptolemus zieht jubelnd von dannen, um Troja zu erobern. Philoktet stürzt sich in das Meer: «Furchtlos, selig in die große Nacht.» Es sind schöne Gedanken in dieser Dichtung, aber der Widerspruch dieser ganz modernen Gedanken mit der griechischen Umwelt ist allzu grell.

In welcher Absicht Rudolf Pannwitz seine Szene *Philoktetes* (Nürnberg 1913) geschrieben hat, und weshalb er sie ein *Mysterium* nennt, ist nicht zu ergründen. Ebensowenig ist es zu verstehen, weshalb dieser Eigenbrötler die deutsche Sprache mißhandelt. Er schreibt: «Ich zürne mich — ich rücksinne es — ich heikele und verächte — neun einsamer Schwätzer.» Philoktet hat seine Wunde dadurch erhalten, daß einer von den vergifteten Pfeilen des Herakles auf seinen Fuß gefallen ist. Er kennt das Orakel, nach dem der Untergang Trojas an den Besitz seines Bogens geknüpft ist, und schwört, ihn nur Herakles selbst zu geben. Trotzdem übergibt er freiwillig Neoptolemus zu dessen höchster Verwunderung Bogen und Pfeile und begnügt sich mit dem Bewußtsein, der Eroberer Trojas zu sein.

Ajas.

In der *Nekyia* der *Odyssee* trifft Odysseus auch den größten Helden nach Achill vor Troja, den Telamonier Ajas, in der Unterwelt und beklagt seinen Sieg in dem Wettstreit um die Waffen Achills, um dessentwillen ein solcher Held allzu früh unter die Erde gesunken sei. Die zyklischen Dichter

erweiterten die Sage: Ajas verfällt in Wahnsinn und faßt den Entschluß, die griechischen Fürsten, die ihm die Waffen Achills verweigert haben, zu ermorden, schlachtet statt deren eine Herde Rinder und nimmt sich dann selbst das Leben. Den Tod des Ajas hatte Äschylus in einer nicht erhaltenen Tragödie «Die Thrakerinnen» behandelt. Zu einer wahrhaft tragischen Gestalt hat aber erst Sophokles in seinem Drama Ajas den Helden gemacht, er läßt ihn den Entschluß zur Ermordung der Fürsten bei vollem Bewußtsein fassen. Um diese Tat zu verhindern, schlägt ihn Athene mit Wahnsinn; er tötet statt der Fürsten die Rinder. Hierdurch fühlt er sich, als die Wahngedanken ihn verlassen haben, so entehrt, daß er aus dem Leben zu scheiden beschließt. Übertriebene Rachsucht und übertriebener Ehrgeiz sind die Ursachen seines Unterganges. Er stirbt in dem festen Glauben, daß die Entscheidung über die Waffen Achills nur durch Betrug ermöglicht worden sei. Das Bewußtsein seiner ungeheuren körperlichen Kraft verleitet ihn zu einer trotzigigen Überhebung, die auch seine frevelhaften Worte gegen die Götter erklärt, wie ja Überhebung stets auf einen Mangel des Intellekts zurückzuführen ist. Er findet keine Möglichkeit, sich aus dem Gefühl der Entehrung, die er sich selbst — aber nur im Wahnsinn — angetan hat, zu erheben. Als entehrter Mann, der sich lächerlich gemacht hat, kann ein Ajas auch nicht einen Tag leben. Sein Entschluß steht fest; nur bedarf es noch einer List, um ihn durchzuführen. Er gibt sich der Gattin Tekmessa und dem Chor gegenüber den Anschein, als wolle er sich und das besudelte Schwert von der Befleckung am Meere reinwaschen. In Wirklichkeit stürzt er sich dort in das Schwert. Im Gefühl, ohne eigene Schuld das größte Unrecht erlitten zu haben, geht er in die Unterwelt, wie ihn Homer dort als grollenden und hassenden Helden vorführt. Für Tekmessa hat der rauhe Kriegsheld kein Wort; hat er doch nicht einmal Abschied von ihr genommen; er läßt sie fühlen, daß sie seine erbeutete Sklavin ist. Und doch liebt er sie; denn wie Tekmessa sich zeigt, so kann nur eine geliebte Frau sprechen und handeln. In ihr hat der Dichter den Typus selbstloser, demütiger Hingebung

des Weibes geschaffen. Sie ist ganz Weib und ganz Mutter: alle Gedanken und Empfindungen drehen sich nur um den Gatten und den Sohn. Wo es deren Heil gilt, da wird aus der schwachen, ängstlichen Gattin ein tapferes und scharfsinniges Weib. Nicht die Männer, sondern die Augen der Liebe finden den teuren Toten.

Der langersehnte Stiefbruder des Ajas, Teukros¹⁾, der an diesem Tage auf einer Jagd war, trifft endlich ein. Ihm bleibt nichts übrig, als den Bruder zu bestatten. Aber Agamemnon und Menelaos erheben Einspruch, sie wollen den Körper des Mannes, der die griechischen Fürsten zu ermorden beabsichtigte, den Hunden und Vögeln zum Fraße vorwerfen. Um ihn zu schützen, heißt Teukros den kleinen Eurysakes, sich mit einer Locke der Mutter, des Oheims und der seinigen an die Leiche zu setzen. Ein rührendes Bild: das schwache Kind schützt den Vater, den stärksten aller Helden. Doch dem milden Odysseus gelingt es, Agamemnon von seiner unedeln Absicht abzubringen; so darf denn Teukros seinem Bruder ein würdiges Begräbnis geben.

Von späteren griechischen Dichtern haben Astydamas und Theodektes von Phaselis, von römischen Livius Andronicus, Ennius, Pacuvius und Accius den Stoff dramatisch behandelt. Doch diese Dramen sind entweder ganz oder bis auf wenige Fragmente verlorengegangen. Die Tragödie des Livius Andronicus hatte den Titel *Ajax mastigophoros*, die von Pacuvius *Armorum iudicium*, die von Accius *Eurysakes*. Von einer Tragödie *Ajax* des Kaisers Augustus berichtet Sueton (*Octav.*, Kapitel 85).

¹⁾ Teukros und sein späteres Schicksal ist von dem römischen Dichter Pacuvius in einer nicht erhaltenen Tragödie *Teucer* und in der Gegenwart (1905) von einem deutschen Dichter Eberhard König in einem Schauspiel *Teukros* dramatisch behandelt worden. König hat sich an den zweiten Teil des Sophokleischen *Ajas* gehalten, und an die Sage, nach der Teukros, weil er ohne den Bruder heimkehrt, vom Vater verflucht und verbannt wird und ein neues Salamis gründet; aber seine Dichtung ist doch neu und gehört ihm ganz zu eigen, besonders in dem schön gestalteten Charakter des Helden, «des untadligen Bastards». Auch die Sprachgewalt des Dichters ist anerkennenswert.

Der erste deutsche Dichter, der das Sophokleische Drama bearbeitet hat, ist Wolfhart Spangenberg in seinem Schuldrama *Ajax Iorarius*, ein (!) Heydnische Tragoedia (Straßburg 1608). Was er inhaltlich hinzugefügt hat, gibt er selber mit folgenden Worten an:

Paris und sein Bruder Deiphobus
 Wölln dess Hectors todt rächen mit Verdruss
 Am Achille: der mit Lieb war entbrand
 Gegen Polyxenam: weil ein Anstand
 Dess Kriegs gemacht war, kam er zu der Zeit
 Inn Hoffnung der Ehstand sey Ihm bereit.
 Gieng in Apollinis Kirch, da sie zwar
 Ihn tödten und lan Ihn vor dem Altar
 Dort ligen: Ajax holt balt den Leichnam
 Und jagt hinweg die Feinde allesam.
 Daher kommen beyde theyl in ein Streit
 Umb dess Achillis waffen: und wär schon
 Zur Faust kommen, wann nicht Agamemnon
 Die Sach den Kriegs=Räthen hett heimgestellt.
 Doch der Auss Spruch dem Ulyss zufellt.

Unter den französischen Dichtern des 18. Jahrhunderts hat M. de Sivry sich Ajax zum Helden einer Tragödie (1764) ausersehen; er hat sich ganz von der griechischen Sage entfernt und unglaubliche und unmögliche Erfindungen gemacht. Ajax wird bei ihm zum Liebhaber, und zwar Penthesileas, die der Dichter, obgleich sie Amazone ist, mit Memnon verheiratet sein läßt. Beide sind von den Griechen besiegt und gefangen-genommen worden, Penthesilea lebend, Memnon angeblich tot. Ajax macht der Witwe einen Heiratsantrag, und diese nimmt ihn an, aber nur scheinbar, um sich an Ajax zu rächen und unter der Bedingung, daß Ajax ihr die Waffen des getöteten Achill schenke. Dieser verlangt deshalb die Waffen von den Fürsten und droht, andernfalls dem Kampfe fernbleiben zu wollen. Aber Odysseus verrät die eigentliche Absicht des Ajax und erhält selbst die Waffen zugesprochen. Unterdes hat Penthesilea erfahren, daß ihr Gatte Memnon noch am

Leben sei, aber mit den anderen Gefangenen geopfert werden solle. Sie bestimmt deshalb den verliebten Ajax, der in rasendem Zorn geschworen hat, sich an seinem Rivalen zu rächen, zum Verrat. Er bewaffnet die Gefangenen und stellt ein Schiff bereit zu seiner Flucht mit Penthesilea. Der Aufruhr der Gefangenen wird unterstützt durch einen siegreichen Angriff der Trojaner. In der Bedrängnis bietet Odysseus Ajax Achills Waffen an, falls er helfen wolle. Dieser weist ihn zurück, indem er ihm von seinem Verrat Mitteilung macht. Aber sein Triumph und Hohn verwandelt sich bald in Bestürzung, als er durch Odysseus erfährt, daß Memnon nicht tot ist, sondern sich unter den Gefangenen befindet. Bald wird das bestätigt durch die Nachricht, daß Penthesilea mit Memnon entflohen sei. Diese Nachricht und die Gewissensbisse wegen des eigenen Verrates bringen Ajax zur Verzweiflung. Seine Sinne verwirren sich, unter Lästerungen der Götter tötet er sich selbst.

Die Tragödie des italienischen Dichters Ugo Foscolo: *Ajace* wurde im Dezember 1811 in Mailand zuerst aufgeführt, doch wurden weitere Aufführungen von der Polizei untersagt und das Drama erst 1828 nach dem Tode des Verfassers gedruckt. Der Dichter, so behauptet man, habe in Agamemnon Napoleon, in Ajax den General Moreau, in Ulysses den Polizeiminister Fouché, in Kalchas Pius VII. darstellen wollen. Foscolo hat sich in einem Briefe an den Vizekönig deshalb zu rechtfertigen gesucht und feierlichst Besserung versprochen. Später gefiel er sich in der Rolle eines politischen Märtyrers. Jedenfalls erklärt sich aus der Tendenz die Schilderung Agamemnons als Tyrannen. Er will absoluter Alleinherrscher sein und sich alle griechischen Fürsten unterwerfen. Um auch den Stolz des tapferen Helden Ajax, der der Vertreter des freiheitlichen Gedankens ist, zu brechen, bietet sich eine gute Gelegenheit, als dieser die Waffen Achills für sich in Anspruch nimmt. Agamemnon verweigert sie ihm, spricht sie Odysseus zu, obgleich Ajax gelobt, die Waffen dem Sohne Achills als Erbe zu überlassen. Der König will sich unbedingte Unterwerfung durch Waffengewalt erzwingen. Bevor er in den Kampf zieht, läßt er die Zelte der gefangenen Trojaner in

Brand stecken. Hierbei kommen Verwandte Tekmessas im Feuertode um, worüber diese wahnsinnig wird!! Da er sich zugleich Kalchas gegenüber als Verächter der Götter und der Religion erweist, ist er fast das Gegenteil von dem Agamemnon, wie er in der Anschauung der Griechen lebte. Ebenso wenig hat Ajax etwas vom Geist des Sophokleischen Helden bewahrt. Wir erfahren auch nichts von seinem Wahnsinn. Die Motivierung seines Selbstmordes ist sehr unklar. Odysseus stiftet Teukros zu einem Unternehmen gegen Troja an. Während dessen Abwesenheit verbreitet er das Gerücht, daß Teukros zu den Troern übergegangen sei. Ja man will ihn sogar bei einer Schar Troer gesehen haben. Das Gerücht findet Glauben, weil, wie der Dichter sonderbarerweise bestimmt, Teukros der Sohn und Ajax der Gatte einer Troerin ist. Deshalb wenden sich alle von Ajax als dem Bruder des Verräters ab. Aus diesem Grunde beschließt der Held, sich selbst zu töten, zumal ihm das Leben durch die von Agamemnon ihm zugefügte Kränkung verleidet ist. Sterbend beschwört er Teukros, die Rache dem Himmel zu überlassen. Der Dichter wußte wohl, weshalb er dieses Drama nicht drucken ließ.

Fritz Pichler bezeichnet seine Tragödie (in 2 Aufzügen Aias (1887) als frei bearbeitet nach Sophokles, aber sie enthält außer den Hauptzügen wenig vom Sophokleischen Inhalte und nichts von seinem Geiste. Das eigentliche Motiv für den Selbstmord des Helden, der Kampf gegen die Rinderherde, wird ganz fallen gelassen, so daß man gar nicht weiß, weshalb Aias sich das Leben nimmt, auch wird es nicht klar, worin seine Freveltat besteht. Tekmessa tötet sich an der Leiche des Gatten. Die schöne Sophokleische Szene, in der der kleine Sohn die Leiche des Vaters schützt, ist übernommen, aber sie bleibt ohne Wirkung, weil der Leichnam nicht mehr bedroht ist.

Helena.

Keine Gestalt der griechischen Phantasie hat ein so reiches und wechselvolles Leben geführt wie die Gattin des Menelaos, Helena. Ursprünglich eine Göttin, sank sie zwar zur

Heroine herab, bewahrte aber ihre göttliche Herkunft als Tochter des Zeus, durch die ihr Gatte Unsterblichkeit erlangte, um deren Schönheit willen zwei große Völker sich verbluteten und die wie die Götter Homers gleichsam jenseits von Gut und Böse stand. Im zartesten Kindesalter wird sie von Theseus und Peirithoos geraubt, durch ihre Brüder, die Dioskuren, wieder zurückgewonnen. Als Jungfrau von einem halben Hundert Freiern, den ersten Helden Griechenlands, umworben, wird sie Königin von Sparta; sie bricht die Ehe, läßt sich von Paris nach Troja entführen und wird so die von zwei Völkern verwünschte und verfluchte Urheberin eines 10jährigen Krieges. Bei der Einnahme von Troja verrät sie ihr zweites Vaterland und ihren Gatten den Griechen, kehrt mit Menelaos nach langer Irrfahrt in die Heimat zurück und thront, wie wenn nichts geschehen wäre, in Sparta als hochverehrte Königin und Gattin, bis sie bei einem Mordanschlag von Apollo selbst zu den olympischen Höhen entrückt wird. Ja, wie die Sage will, soll sie sogar nach ihrem irdischen Dasein sich der Liebe des ersten Helden der Griechen, Achills, in Leuke erfreut haben. Die Götter richteten die Hochzeitsfeier aus, bei der kein Sterblicher die Insel betreten durfte.

Wie die griechischen Dichter versucht haben, diesem schwankenden Charakterbild, bei dem, wie Goethe sagen würde, eine Nuance zwischen der Göttin und der Dirne vermißt wird, einen festeren Halt und Glaubwürdigkeit zu verleihen, dafür gibt Plato in seinem Phädrus einen bezeichnenden Beleg. Nach seinem Bericht hatte der Dichter Stesichorus ein Schmähdgedicht auf Helena wegen ihrer Eheirrunge geschrieben und war deshalb mit Blindheit geschlagen worden. Er entschloß sich zur Abbitte und schrieb eine Palinodie, ein Gedicht, dessen erste beiden Verse sich erhalten haben: «Diese Erzählung ist nicht wahr, du bist nicht auf den wohlgeruderten Schiffen gefahren und bist nicht nach Troja gekommen.» Im Anschluß an Hesiod erzählt er: Die Helena vor Troja war ein von Zeus geschaffenes Idol, während Helena selbst nach Ägypten entrückt wurde.

Der erste dramatische Dichter, der, soweit wir es wissen, die Helenasage dargestellt hat, war Sophokles; es geschah dies

in der Tragödie Ἐλένης ἀπάτησις, Die Rückforderung Helenas, und in dem Satyrspiel Εἰλένης γάμος, Die Hochzeit der Helena. Von beiden Dramen sind nur die Titel erhalten. Daß der große Darsteller der Seele des Weibes und «der Kenner der Höhen und Tiefen» sich einen so dankbaren Stoff nicht hat entgehen lassen, ist selbstverständlich. In drei der erhaltenen Dramen des Euripides tritt Helena selber auf; oft spricht er in anderen Tragödien von ihr; sie ist ihm ein Ausbund aller Lasterhaftigkeit. In dem 415 aufgeführten Drama Die Troerinnen schildert er ihre Verschlagenheit und den zauberhaften Einfluß auf die Herzen der Männer. Sie kommt nur in einer Szene vor, aber diese ist ein Meisterstück psychologischer Weisheit. Der Zeitpunkt, in dem das Drama spielt, ist der Tag nach der Einnahme von Troja. Die Männer sind ermordet worden. Die Frauen, Mädchen und Kinder befinden sich in den griechischen Zelten, ihrer Bestimmung harrend, nicht weit von der rauchenden Burg Ilions. Im Hintergrunde des Hauptzeltes liegt Hekuba verhüllt am Boden. Menelaos tritt auf, um, wie er sagt, die Strafe an Helena zu vollziehen. Euripides schrieb für Athener, die in der Odyssee wohl bewandert waren und wußten, daß Helena nach ihrer Rückkehr als von ihrem Gatten verehrte und geliebte Königin thronte. Er konnte ihn also ruhig als Rächer auftreten lassen, der Helenas Tod beschlossen hat und den Befehl gibt, sie an den Haaren herbeizuschleifen. Er kommt sich in dieser Rolle sehr groß vor. In Wirklichkeit ist alles nur Schein. Der von Sinnesglut verzehrte Mann kann den Augenblick nicht erwarten, wo er das reizende Weib wieder in seine Arme schließt. Des Zaubers ihrer Schönheit sich bewußt, hat die kokette Frau sich prächtig gekleidet und geschmückt; sie weiß, einige Minuten mit ihm allein – und alles ist vergessen und vergeben. Mit solcher Frechheit hat wohl nie eine Frau sich verteidigt, wie Helena es hier tut. Es klingt, als wollte der Dichter seinen ganzen Spott und Hohn auf die Logik der Weiber gießen. An dem Unglück, so beginnt Helena ihre Verteidigung, bin ich nicht schuld, sondern allein Hekuba, weil sie den Paris geboren hat, ja von Rechts wegen sollte ich eine hohe Belohnung erhalten, denn ohne

meine Flucht wäret ihr heute nicht Sieger über Troja. Und wenn man es recht besieht, hast du, Menelaos, an dieser Flucht die Hauptschuld; denn wie kann man so töricht sein und seine Frau mit einem verführerischen jungen Manne allein zu Hause lassen! Daß ich mich verliebt habe, dafür trägt Aphrodite die Verantwortung, vor deren Macht alle Götter, selbst Zeus sich beugen. Als Paris gefallen war, habe ich oft, wenn auch vergeblich, versucht, zu entfliehen und an Stricken von der Mauer mich herabzulassen. Es ist für Hekuba sehr leicht, die törichte Verteidigung Helenas zu widerlegen. Sie hat Helena oft gebeten, durch ihre Rückkehr zu den Griechen den beiden Völkern den Frieden zu geben, und deshalb für die erlogenen Fluchtversuche nur Worte der Verachtung:

O du Ausbund
 Der Unverschämtheit. Wer so viel wie du
 Auf dem Gewissen hat, der müßte hier
 Demütig in zerrissnen Kleidern stehn,
 Schlotternd vor Angst mit abgeschornem Haar
 In Ehrbarkeit, nicht in schamlosem Trotz.
 Menelaos, meine letzten Worte richt' ich
 An dich, vollende Griechenlands Triumph,
 Tu' deine Pflicht und töte sie und gib'
 Damit für alle Zeiten das Gesetz:
 Die Ehebrecherin verfällt dem Tode.

Die Worte scheinen auf Menelaos Eindruck zu machen. Er gibt den Befehl zur Steinigung Helenas, aber er besinnt sich gleich eines anderen: die Strafe soll erst in Sparta vollzogen werden. Er verspricht zwar Hekuba, nicht auf demselben Schiff mit Helena zurückzukehren, aber von diesem Manne wissen wir, er wird sein Wort nicht halten. Vergeblich war Hekubas Warnung:

Du willst sie töten, das ist recht von dir.
 Nur, Menelaos, hüte dich, du darfst
 Sie gar nicht ansehen, sonst nimmt dich ihr Reiz
 Gefangen. Sie verstört der Menschen Blicke,

Zerstört die Städte, trägt die Feuersbrunst
In jedes Herz. So mächtig ist ihr Zauber.
Ich kenne sie; du auch; es kennt sie jeder,
Der einmal dieses Zaubers Macht erfuhr.

Wie es Euripides wagen konnte, bald nach der Aufführung der Troerinnen eine Verherrlichung Helenas als einer zweiten Penelope zu schreiben, erscheint uns unverständlich; nicht so den Griechen, denen ja der Versuch der Sage, die Tochter des Zeus durch die Erfindung eines Idols Helenas von dem Makel, der ihr anhaftete, zu befreien, wohl bekannt war. Auf der Palinodie des Stesichorus baut er sein Drama Helena auf. Die bösen Taten Helenas und die Schuld an dem unheilvollen Kriege fallen dem Idol zur Last, während Helena selbst in Ägypten war. Siebzehn Jahre hat sie hier ihrem Gatten die Treue gehalten, und auch als sie hört, daß Menelaos für tot gelte, weigert sie sich, dem jungen Könige Theoklymenos die Hand zu reichen; sie will lieber sterben als Menelaos untreu werden. Unterdessen ist Menelaos mit seinem Idol nach Ägypten verschlagen worden. Er hat Schiffbruch gelitten und nur das nackte Leben gerettet. In dem Augenblick, da Helena ausruft: «Wann kommst du, Menelaos, mit Sehnsucht harre ich dein», steht er vor ihr, aber sie hält den verwildert Aussehenden, in seiner ärmlichen und schmutzigen Kleidung für einen Räuber und flieht vor ihm. Menelaos sieht zu seinem grenzenlosen Erstaunen Helena vor sich. Der Zweifel wird erst gehoben, als ihm das plötzliche Verschwinden der vermeintlichen Helena, des Idols, gemeldet wird. Aber die Freude des Wiedersehens wird durch die Not der Gegenwart getrübt: Theoklymenos will Menelaos töten und Helena zur Ehe zwingen. Jetzt offenbart sich Helenas unwandelbare Treue. Sie will mit dem Gatten in den Tod gehen. Den fast Verzweifelnden kommt die Rettung durch die von Mitleid ergriffene Schwester des Königs. Mit ihrer Hilfe gelingt es Helena, indem sie sich bereit erklärt, den König zu heiraten, ein Schiff zur Darbringung des Totenopfers für den verstorbenen Gatten auf dem Meere zu erhalten und so mit Menelaos in die Heimat zu entkommen.

Das Drama schließt mit einer Verherrlichung der Seelengröße Helenas.

Den Tod oder vielmehr das Entschwinden Helenas von der Erde schildert Euripides in seinem Drama Orestes. Dieser ist mit seiner Schwester Elektra wegen des Muttermordes zum Tode verurteilt worden. Er beschließt an Menelaos, der ihm das Wort gebrochen und seine Verurteilung zugelassen hat, Rache zu nehmen. Orest und Pylades dringen mit Waffen auf Helena ein, doch plötzlich wird sie vor ihnen in die Lüfte entführt. Am Schlusse erscheint sie als Göttin neben Apollo.

Die Tragödien von Theodectes und Diogenes, die ebenfalls den Helenastoff behandelt haben, sind nicht erhalten, von den Römern kommt nur in Betracht Seneca mit der Tragödie Die Troerinnen, wo Helena die häßliche Rolle übernimmt, Polyxena durch die Lüge zu täuschen, daß sie zur Gattin des Neoptolemus ausersehen sei, und wo sie bei der Vermählung Polyxenas mit dem Schatten Achills gleichsam als Brautführerin auftritt.

Unter den Dramen der Humanistenzeit ist Jakob Lochers 1502 in Ingolstadt aufgeführte Dichtung *Spectaculum de iudicio Paridis* zu erwähnen, nicht um ihres Wertes willen, sondern wegen der Originalität der Motivierung. Helena weigert sich, dem Verführer Paris zu folgen. Deshalb bringt der Dichter die Bühnenanweisung: «Amor trifft Helena mit seinem Pfeil», und damit ist die Schwierigkeit gehoben.

Das Schönheitsideal der Griechen wird für das christliche Mittelalter die Verführerin zur Sünde. Aus der Göttin Helena wird die Hexe. Sie haust in der Hölle als böser Geist, der aus der Unterwelt zitiert wird, um die Menschen zur Sünde zu verführen. Das Mittelalter und die Renaissancezeit wird ebenso wie die Antike nicht müde, ihre Schönheit zu preisen, aber immer ist es die verderbliche, zur Sünde verführende Schönheit, die Verkörperung der Weltlust. So ist es auch in der Faustsage und dem Spießschen Faustvolksbuch vom Jahre 1587.

In einer dramatisch belebten Szene des Kapitels «Am weißen Sonntag von der bezauberten Helena» wird uns hier geschildert, wie Helena vor den zum gemeinsamen Nachtessen versammelten Studenten auf deren Verlangen von Faust

zitiert wird. In seinem letzten Lebensjahre erhält Faust von Mephistopheles Helena zur Konkubine¹⁾).

Kein deutscher Dichter hat es damals versucht, den himmelstürmenden Faust und die Schönheit Helenas darzustellen. In England, wohin das deutsche Faustbuch überraschend schnell gelangte, ist das erste Faustdrama, das 1588 geschrieben wurde, erschienen. Es war

Christopher Marlowes Tragical History of Doctor Faust. Wie ein Verzückter preist Faust die Schönheit der von Mephistopheles zitierten Helena.

War dies das Auge, tausend Schiffe treibend,
 Der Feuerbrand für Trojas hohe Zinnen?
 Küß' mich unsterblich, süße Helena —
 Ihr Mund saugt meine Seel' aus; sieh, da fliegt sie,
 Komm, Helena, gib sie mir wieder, komm!
 Hier bleib' ich. Himmelsthron sind diese Lippen
 Und ekel alles, was nicht Helena!
 Ich will dein Paris sein und dir zulieb'
 Sei Wittenberg an Trojas Statt verheert.
 Den schwachen Menelaus ruf' ich auf
 Zum Kampf, und deine Farben trägt mein Helm.
 Ja, in die Ferse stech' ich den Achill —
 Dann heim zu Helena um einen Kuß!
 O du bist schöner als der Abendhimmel,
 Des Prunkgewand von tausend Sternen glänzt:
 Und strahlender als Zeus in Blitzesflammen,
 Da er der armen Semele erschien,
 Reizvoller als der Herrscher des Olymps
 Im Azurarm der üpp'gen Arethusa:
 Niemand als du soll meine Buhle sein! (Erich Schmidt.)

¹⁾ Hans Sachs läßt in seiner Comedi, das judicium Paridis (vom 9. Januar 1532), nachdem das Urteil des Paris gefällt ist, Venus sich mit ihrem Schützling nach Sparta begeben, während «Cupido Helena scheusst». Helena weigert sich zuerst, Paris nach Troja zu folgen. «Weil ich ein edlen König han Menelaum zu einem man», und weil sie nicht «zihen will in laster und schandt», aber zuletzt willigt sie ein mit der schönen Begründung «Weil es mag nit anderst sein, so bin und bleib ich ewig dein». Venus setzt darauf Paris einen Kranz auf, «daß euer lieb bleib ewig gantz! Appollo mach in einen tantz».

Dem Volksbuch oder der alten Puppenspielüberlieferung entstammt auch die Helena des 2. Teils des Goethischen Faust. Er nennt sie eine seiner ältesten Konzeptionen. Auf das Jahr 1775 führt uns die für Dichtung und Wahrheit ursprünglich bestimmte Inhaltsangabe des geplanten, bis zum Tode Fausts fortzuführenden Dramas.

In der «Skizze der Urgestalt» des Goethischen Faust heißt es:

«Faust und Mephistopheles landen in Augsburg . . . Wir werden in einen großen Saal versetzt, wo der Kaiser . . . gesteht, daß er sich Faustens Mantel wünsche . . . Faust wird angemeldet . . . Helena erscheint: durch einen magischen Ring ist ihr die Körperlichkeit wiedergegeben. Sie glaubt soeben von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen . . . Faust tritt auf und steht als deutscher Ritter sehr wunderbar gegen die antike Heldengestalt . . . Ein Sohn entspringt aus dieser Verbindung, der, sobald, er auf die Welt kommt, tanzt, singt und mit Fechterstreichen die Luft teilt . . .»

Helena sollte also ein Trugbild der Zauberei bleiben, in Deutschland vor dem Kaiser mitten in dem mittelalterlichen Zauberwesen auftreten, und der antike Inhalt in dem Faustton und in der Form des Knittelverses dargestellt werden. Dazu ist es nicht gekommen. Der Schönheitssinn des Dichters warnte ihn davor. Als er im September 1800 mit der Dichtung begann, wurde aus dem Trugbild der Zauberei eine erhabene Gestalt der Poesie. Als ein Satyrspiel, Episode im Faust, hatte Goethe die ursprünglich geplante Dichtung bezeichnet, jetzt schrieb er an Schiller (12. September 1800): «Meine Helena ist wirklich aufgetreten. Nun zieht mich aber das Schöne in der Sage meiner Heldin so sehr an, daß es mich betrübt, wenn ich es zunächst in eine Fratze verwandeln soll. Wirklich fühle ich nicht geringe Lust, eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen.»

Als Goethe die damals gedichteten Verse, den Monolog der Helena, den Anfang des dritten Aktes, Schiller vorlas, erkannte der Freund, daß aus diesen Versen «der edle hohe Geist der alten Tragödie entgegenwehe», und daß Helena der

Gipfel und Höhepunkt des Dramas werden würde. Aber die Schwierigkeiten, die «die Synthese des Edlen mit dem Barbarischen» dem Dichter machte, bereitete der Dichtung ein frühes Ende. Erst im Jahre 1825 wurde sie von neuem in Angriff genommen und erschien zwei Jahre darauf mit dem Titel: «Helena, Klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust.» Aber es war kein Zwischenspiel, sondern der Höhepunkt des 2. Teiles, der nach Goethes Tod erschien.

Aus einem grobsinnlichen Zuge der Volkssage hat der Dichter ein in Form und Inhalt vollendetes, von Schönheit durchglühtes Drama, den farbigen Abglanz antiken Lebens geschaffen. Helenas erstes Auftreten freilich wird ähnlich wie im Volksbuch begründet durch die Laune des vergnügungssüchtigen Kaisers, nur daß Goethe das geheimnisvolle Reich der «Mütter», vor dem selbst Mephisto zurückbebt, hinzugefügt hat, aber schon die Antwort, die Faust dem Teufel gibt: «In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden,» läßt uns Großes und Gewaltiges ahnen.

Vergeblich hat Faust bisher Befriedigung seiner dürstenden und darbenden Seele in der Wissenschaft, dann in dem Genuß der Freuden des Lebens gesucht. Beim Anblick Helenas ergreift ihn der Gedanke: In dem Besitz der Schönheit beruht das höchste Glück des Menschen.

Faust:

Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle reichlichstens ergossen?
Mein Schreckengang bringt seligsten Gewinn,
Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?
Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft!

.
Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.

In begeisterter Ekstase naht sich Faust Helena, um sie zu rauben. Eine Explosion wirft ihn zu Boden und «die Geister

gehen in Dunst auf». Der Dichter hat einen tiefen Sinn in dieses «Fratzegeisterspiel» gelegt. Es war nicht nur die körperliche Schönheit, die Faust entzückt, er sah in Helena das Ideal der antiken Kunst und zugleich des Schönen, das nach Plato gleich dem Guten ist, die sittliche Schönheit, die nicht durch Raub, sondern nur durch die ästhetische Erziehung innerer Besitz des Menschen werden kann. Deshalb verzweifelt Faust, dessen erstes Wort nach dem Erwachen lautet: «Wo ist sie?» nicht an der Möglichkeit, Helena zu erwerben. Dem Dichter kam dabei die griechische Sage zu Hilfe. Auch sie erzählt von einem Wiedererscheinen Helenas auf Erden. Homer berichtet, daß das Schattenbild des Herakles sich in der Unterwelt, er selbst aber im Olymp befunden habe. Die gestorbene Alkestis wird dem Tode wieder abgerungen, Eurydike auf des Orpheus Bitten von Persephone dem Licht zurückgegeben. So wird denn auch Faust, der in «der klassischen Walpurgisnacht» immer nur Helena sucht, von Chiron an den Eingang zur Unterwelt geführt. Dort sollte er Persephone durch die Gewalt seiner Rede zu Tränen rühren und mit ihrer Einwilligung Helena emporführen.

Aber diese Szene hat Goethe nicht geschrieben, vielleicht zuletzt auch nicht schreiben wollen. Die Helena, die am Anfang des dritten Aktes auftritt, ist nicht aus der Unterwelt zitiert, wie die des zweiten Aktes, wenigstens deutet nichts darauf hin, wir werden vielmehr in die Zeit zurückversetzt, da Helena von Troja nach Sparta zurückkehrt, wo in wunderlicher Verwechslung der Zeiten der germanische Eroberer Faust sich eine Burg gebaut hat. Nicht Helena kommt nach Deutschland, wie in der «Ersten Phase» der Dichtung, sondern Faust nach Griechenland. — Goethe denkt dabei an die fränkische Invasion in die Westküste des Peloponnes unter Führung von Gottfried von Villehardouin und Wilhelm von Champlitte im Anfang des 13. Jahrhunderts. — «Nicht als Zwischenspielerin», wie Goethe an Zelter schreibt, «soll sie erscheinen, sondern ohne weiteres als Heroine.» Form, Technik, Metrum, Chor, alles weist auf eine antike Tragödie, die im Anschluß an die Troerinnen des Euripides geschrieben wäre. Wie in Homers Odyssee ist sie die

gebietende Königin, jeder Zoll eine Herrscherin. Sie kennt nicht «die gemeine Furcht», sondern nur Erschütterung der Seele, nicht Zorn, sondern nur Trauer. Ihre bedenkliche Vergangenheit wird nicht verschwiegen, aber alles dient nur zur Verherrlichung ihrer sieghaften Schönheit und Anmut, die von ihrem 10. Lebensjahre an alle Helden in verzückte Begeisterung versetzte. Die wilden Anklagen der Phorkyas rauben ihr für einen Augenblick das Bewußtsein ihrer Existenz.

War ich das alles? Bin ich? Werd' ich's künftig sein?
Das Traum- und Schreckbild jener Städteverwüsterin?

.
Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.

Sie sinkt in Ohnmacht, aber nur für einen Augenblick. Gleich darauf erhebt sie sich triumphierend in ihrer stolzen Schönheit, der selbst Mephisto-Phorkyas huldigt:

Tritt hervor aus flüchtigen Wolken, hohe Sonne dieses Tags,
Die verschleiert schon entzückte, blendend nun im Glanze
herrscht.

Wie die Welt sich dir entfaltet, schaust du selbst mit holdem
Blick.

Schelten sie mich auch für häßlich, kenn' ich doch das Schöne
wohl.

In den Troerinnen von Euripides verschiebt Menelaos die Bestrafung der nach Trojas Untergang wiedergewonnenen Helena bis zur Rückkehr nach Sparta. Dieses Zuges bedient sich Goethe, um Helena in dem Palaste Fausts Zuflucht finden zu lassen. Wie eine Herrscherin und Königin wird sie empfangen. Ein Thron wird für die Mitregentin errichtet, aus ihren Händen nimmt Faust das «grenzunbewußte Reich» als Lehen. Die Wirkung ihrer Schönheit erstreckt sich sogar bis auf den Wächter, der bei ihrem Anblick in Verwirrung gerät und ihre Ankunft vorauszumelden unterläßt. Vor die Königin zur Bestrafung geführt, preist er in herrlichen Worten ihre Schönheit und schließt mit den Worten, die die Verzeihung voraus verkünden.

Unter all dem Wunderbaren, was der aus dem alten Griechenland in eine neue Welt versetzten Helena begegnet, setzt sie am meisten der Reim der Verse «die wechselseitige Liebkosung der Worte» in Erstaunen. Auf ihre Frage: «So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?» antwortet Faust: «Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn.» Und gleich, als wäre diese Erkenntnis die Quintessenz aller Ästhetik, verkündet der Dichter nochmals:

Phorkyas:

Denn es muß von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.

Chor:

Laß der Sonne Glanz verschwinden,
Wenn es in der Seele tagt,
Wir im eignen Herzen finden,
Was die ganze Welt versagt.

Aus Helenas und Fausts Vereinigung entsteht ein Knabe, der ebenso genannt wird wie der Sohn Helenas und Achills, Euphorion, die Verkörperung der himmelansteigenden, an den Grenzen der Wirklichkeit scheiternden Poesie. Er stürzt vor den Eltern von der Höhe, zu der er sich emporgeschwungen hat, tot nieder. Auf seine klagende Bitte: «Laß mich im düsteren Reich, Mutter, mich nicht allein,» folgt ihm Helena in das Schattenreich. Während ihr Körperliches entschwindet und Kleid und Schleier in Fausts Armen bleiben, ruft ihm Phorkyas zu:

Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen
Unschätzbarn Gunst und hebe dich empor,
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, solange du dauern kannst.

Die Schönheit und die Poesie haben sich als ein falsches Ideal Fausts erwiesen. Sie sind ein Schmuck des Lebens, aber nicht das Leben selbst. Doch durch die Berührung mit diesem Ideal hat er die Kraft für ein höheres Dasein erhalten. Alles

Gemeine und Niedrige ist von ihm abgefallen. Wie Wilhelm Meister am Ende seiner Erziehung, tritt er von einem unbestimmten, leeren Ideal in ein bestimmtes, tätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen.

In seiner schönen Besprechung der Rekonstruktion des Gemäldes Polygnots, Verherrlichung der Helena, das die Gestaltung der Goethischen Helena beeinflusst hat, spricht Goethe von der unerläßlichen Forderung des gebildeten Menschen, Schönheit und Sittlichkeit im Einklange zu sehen.

Das war das Thema der Euripideischen Helena; es wurde im 18. Jahrhundert von einem recht mittelmäßigen italienischen Dichter Pierjacopo Martello (1665–1727) in seinem Drama Elena casta und in der neuesten Zeit von Emile Verhaeren wieder aufgenommen. Martello hat sich eng an Euripides angeschlossen und ihn nur durch einige Erfindungen — nicht gerade verbessert. Er hat eine neue Gestalt, Önone, die verlassene Geliebte des Paris, die auf einer Wolke von Venus auf die Insel Pharos versetzt wird, eingeführt. Sie hat keinen Einfluß auf die Handlung, nur daß sie sich in Schmähungen gegen Helena ergeht und ihr mitteilt, daß Leda sich aus Gram über ihre Tochter erhängt habe (!!). Am Schlusse muß Polybus — so heißt hier Theoklymenos — Önone wohl oder übel nach dem Willen des Zeus heiraten. Die List, durch die die Rettung Helenas und des Menelaos und ihre Heimfahrt gelingt, ist dieselbe wie bei Euripides, nur ist sie bei Martello sehr schlecht begründet. Helena weiß noch gar nicht, daß Menelaos lebt und verkleidet als Steuermann des Teukros in ihrer Nähe ist; sie kennt nur eine Weissagung Theonoes, daß sie heute noch schwanger werden, und daß Menelaos an diesem Tage zurückkehren wird. Die Wiedererkennung der Ehegatten geschieht erst auf dem Schiff, und erst jetzt entschwindet das Idol Helena, das bis dahin seine Echtheit behauptet hatte.

Hoch über diesem verworrenen Drama steht die Dichtung von Emile Verhaeren.

Emile Verhaerens Helenas Heimkehr, nachgedichtet von Stephan Zweig (2. Aufl. 1914), das man auch Die Verherrlichung Helenas nennen könnte. Verhaerens Helena ist

nicht nur von göttlicher Schönheit, sie ist auch edel und groß. Alle niedrigen Gedanken, Sinnlichkeit und Wollust liegen ihr fern. Daß sie trotzdem Menelaos verlassen und ihm die Treue gebrochen hat, das erklärt der Dichter aus ihrer unseligen Schönheit, die alle Männer, die ihr nahen, mit rasendem Begehren erfüllt. Das ganze Drama ist dazu da, die Wirkungen dieser Schönheit zu schildern. Das Volk begrüßt sie bei ihrer Heimkehr wie eine Göttin, deren Anblick glücklich mache:

Mein Vater, der sie kannte, mußte weinen,
 So oft er uns von ihrer Schönheit sprach.
 Sein ganzes Leben war bestrahlt vom Bild
 Der Wundervollen, die uns heute naht,
 Und noch im Sterben sprach er ihren Namen.
 Nur kniend darf man ihren Namen nennen,
 Ein Augenaufschlag, und wer sie gesehen,
 Ward Held und fürchtet Tod und Not nicht mehr!

Kastor, der Bruder, wird von wahnsinniger Liebesbrunst zu der eigenen Schwester ergriffen und tötet Menelaos, um Helena besitzen zu können. Elektra sieht in Helena die Urheberin der entsetzlichen Taten im Atridenhause, sie haßt sie wie den Tod, aber kaum hat sie Helena in die Augen geschaut, da wandelt sich der Haß in eine tolle, perverse Leidenschaft, für die die Worte Helenas sprechen mögen:

O lieber Troja noch, die roten Opfer
 Lieber die mörderischen Nächte und
 Das schwüle Bett, wo fühllos sich mein Leib
 Der fremden Wollust fügte, lieber das,
 Als jetzt der Schauer und der bittere Ekel.
 Denn hier in meiner Heimat, hier im Haus,
 Hab' ich von einem Weib, von einem Bruder
 Entsetzlicheres angehört, als selbst
 Die Tiere brünstig unter sich begehren.

Elektra tötet den Mörder des Menelaos, weil sie ihm den Besitz Helenas mißgönnt. Von Ekel und Abscheu ergriffen flüchtet Helena in die Natur. Aber die Satyrn, die Najaden,

die Bacchantinnen, alle flüstern ihr liebebeischende, brünstige Worte zu, und selbst die Steine lieben sie, wenn sie ihren nackten Fuß spüren. So fleht denn Helena zu ihrem Vater um Errettung:

Und nirgendhin Flucht!
Ich schaure, des Grabes Schollen werden
An meinem starren Leib sich noch entzünden,
O Zeus, König des Lichts, Herrscher der Erde,
Sieh' meine Qualen, laß Gehör mich finden!
Die Erde ängstigt mich, in ihrer Tiefe
Ist vielleicht Liebe noch, die mich verbrennt.
Und da mein Leib mehr keine Zuflucht kennt
Vom Ausgang bis zum Niederstieg des Lichts,
Vernichte du mein Sterbliches, entwinde
Der Erde mich, zerstäube mich zu nichts.

Ein Blitz des Zeus führt sie in die himmlischen Höhen.

Es sind zum Teil recht unerfreuliche Wege, über die uns das in kraftvoller und warmer Sprache geschriebene Drama führt, aber seine Idee bildet einen schönen Abschluß der Helenatragödien: Helena, die Göttin, die schuldlose Schönheit, um derentwillen sich die Menschen morden. Das führt uns zur Urform der Sage zurück.

Anmerkungen.

Medea.

- S. 1–4. Die Zitate sind der Übersetzung von Wilamowitz entnommen.
 S. 4. Christ, Geschichte der griechischen Literatur, 5. Aufl., Bd. I, S. 338f. (1908); Ribbeck, Leipziger Studien, S. 386ff. (1885).
 S. 4 u. 5. M. Schanz, Geschichte der römischen Literatur, 3. Aufl., Bd. I, S. 113f. (1907).
 S. 5. Leo, Plautinische Forschungen, S. 85 (1895).
 S. 5ff. Bühler, Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten der Medea des Euripides, Seneca und Corneille, Progr. (Donaueschingen 1876).
 S. 8. Über das wertlose Ausstattungsstück Medea von Jan Vos (1665) vgl. W. Creizenach, Die Tragödien des Holländers Jan Vos in den Berichten der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft, Bd. XXXVIII, S. 108 ff. (Leipzig 1886).
 S. 10. Deile, Klingers und Grillparzers Medea, Progr. (Erfurt 1901).

Ödipus.

- S. 30. C. Robert, Ödipus, S. 292 (Berlin 1915).
 S. 35. C. Robert a. a. O., S. 491 ff.
 S. 39. Wiese und Percopo, Geschichte der italienischen Literatur, S. 427 und S. 302 (Leipzig 1899).
 S. 39ff. Teichmann, Die beiden hervorragendsten Gestaltungen der Ödipussage im klassischen Drama der Franzosen (Grünberg 1894).
 S. 46 Anmerk. Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, Bd. XI, S. 352 u. 449f. Übrigens ist Goethe in der letzten Zeit seines Lebens von der Auffassung der griechischen Tragödie als Schicksalsdrama zurückgekommen. In dem Berliner Prolog vom Jahre 1821 finden sich die Worte:
 Auch ohne Zeus und Fatum, spricht mein Mund,
 Ging Agamemnon, ging Achill zugrund.
 S. 49 Anmerk. G. Ellinger, Alceste in der modernen Literatur, S. 45ff. (Halle 1885).
 S. 51. Tycho v. Wilamowitz, Die dramatische Technik des Sophokles, S. 317 u. 329 (Berlin 1918).
 S. 53. Birt in den Jahrbüchern für das klassische Altertum usw., Jahrg. 1911, S. 361 ff.

S. 53 f. Schreiter, Racine und die Antike, Diss. (Leipzig 1899).

S. 54. Krick, Racines Verhältnis zu Euripides, Progr. (Aachen 1884 u. 1890).

Herakles.

S. 63. Ribbeck a. a. O., Bd. I, S. 67.

S. 63. Edert, Senecas Hercules, Diss. (Kiel 1909).

Hippolytus.

S. 72. Ribbeck a. a. O., Bd. II, S. 244 f. u. Bd. III, S. 59 f.

S. 73 f. Schreiter, Die Behandlung der Antike bei Racine, Diss. (Leipzig 1899).

S. 74. Aricia cf. Vergil, Aeneis VII, V. 762.

Ion.

S. 84 f. Goethes Aufsatz: Das Weimarer Hoftheater.

S. 84 ff. Ermatinger in den N. Jahrbüchern für das klassische Altertum (1900) S. 139 ff.

Aus dem trojanischen Kriege.

S. 88 ff. R. Petsch, Die Troerinnen einst und jetzt, N. Jahrbücher für das klassische Altertum (1917), S. 522 ff.

S. 91. Ribbeck a. a. O., Bd. I, S. 29 f., 169, 180.

S. 95. Klein a. a. O., Bd. VI, S. 175.

S. 101. Krick, Racines Verhältnis zu Euripides, Progr. (Aachen 1890), und Schreiter a. a. O.

S. 102. Dio von Prusa in der 52. Rede.

S. 110. Ribbeck a. a. O., S. 62.

S. 110. Creizenach a. a. O., Bd. II, S. 40 (Halle 1901).

S. 120. Leo Weber, Im Banne Homers, S. 241 ff. (Leipzig 1912).

Namen- und Sachregister.

A.

- Abhandlung = Akt I, 10.
 Acastus II, 5.
 Accius I, 16, 66, 84. — II, 35, 91, 102, 108.
 Achaios v. Eretria II, 35.
 Achilleis v. Goethe II, 97.
 — v. Loseti I, 4, 5.
 Achilles u. Polyxena v. zoon Hoof I, 11.
 Achmalotides v. Sophokles II, 91.
 Admet v. Pherae I, 117–119.
 — v. Euripides I, 137, 145, 146, 148, 149.
 — v. Händel I, 125.
 — bei Hofmannsthal I, 138f., 145.
 Admetus' Haus v. Herder I, 130, 131.
 Agamemnon v. Alfieri I, 77.
 — v. Aeschylus I, 50, 85.
 — v. Dekker u. Chettle I, 8 Anm. 1.
 — v. Lemercier I, 116.
 — v. Seneca I, 67.
 Agamemnoniden v. Accius I, 66, 84.
 Agathia bei Herder I, 28.
 Agaue I, 89.
 Ageus v. Euripides II, 2, 3, 4, 5.
 Agisth v. Accius I, 66.
 — v. Livius Andronicus I, 66.
 Agisth in Clitemnestre v. Matthieu I, 6.
 Agrippina v. C. v. Lohenstein I, 10.
 Aias v. Pichler II, 111.
 Ajace v. Foscolo II, 110.
 Ajax v. Ennius II, 91.
 — v. Kaiser Augustus II, 108.
 — v. Sivry II, 109.
 — v. Sophokles II, 107, 108 Anm. 1, 109, 111.
 Ajax Iorarius v. Spangenberg II, 109.
 Ajax Mastigophoros v. Livius Andronicus II, 91, 108.
 Akte I, 10.
 Alamanni (Luigi) I, 5.
 Albericus I, 4.
 Albertino (gen. Mussatus) I, 4.
 Alceste v. Calsabigi I, 125.
 — v. Hardy I, 124.
 — v. Martello I, 125.
 — v. Quinault I, 124.
 — v. Saint-Foix I, 125.
 — v. Wieland I, 126, 127, 129.
 —, deutsches Puppenspiel I, 163.
 Alceste seconda v. Alfieri I, 126.
 Aldinische Ausgaben I, 5.
 Aletes-Fabel I, 84.
 Alexander v. Pleuron I, 103 Anm. 1.
 Alexandriner (gereimt) I, 10.
 Alfieri I, 68, 77, 78, 118, 126. — II, 54, 55.
 Alkeste v. Renner I, 149, 150.
 Alkestis-Sage I, 123.
 Alkestis v. Euripides I, 6, 9, 126, 129, 153. — II, 59.
 — v. Hofmannsthal I, 88, 134ff. — II, 48.
 — v. Precht I, 150f.
 — v. Sachs (Hans) I, 123, 157.

Alkestis v. Spangenberg I, 124 Anm. 1, 157, 158.
 Alkestis (mythisches Schelmenspiel) v. Eb. König I, 163.
 Andromacha Ächmalotis v. Ennius II, 91.
 Andromache v. Daßdorf II, 101.
 – v. Euripides II, 98, 99.
 Andromaque v. Racine II, 100.
 Andronicus (Livius) I, 66.
 Äneis v. Vergil II, 95, 100, 101.
 Anguillara (Giovanni Andrea dell') I, 6. – II, 39.
 Annunzio (Gabriele d') II, 76, 77.
 Antigona delusa d'Alceste (L') v. Aureli I, 125.
 Antigone I, 89. – II, 50, 56, 58.
 – v. Accius II, 35.
 – v. Alamanni I, 5.
 – v. Alfieri II, 55.
 – v. Garnier I, 6, 154.
 – v. Hasenclever II, 57.
 – v. Reichel II, 56.
 – v. Rotrou II, 53.
 – v. Sophokles I, 6, 10, 142. – II, 34, 51, 53.
 Antike bei Racine I, 154.
 – bei Shakespeare I, 8, 9.
 Antiphon II, 102.
 Antonio=Tasso I, 25.
 Äon u. Äonis v. Herder I, 130.
 Aphrodite I, 58.
 Apollo im Alkestis=Prolog I, 122.
 – in der Äschylus=Orestie I, 47.
 – u. die Blutrache I, 47.
 – u. der Muttermord I, 48, 49, 58, 59, 63, 66.
 Apollodor I, 122.
 Apollonide (L') v. Leconte de Lisle II, 84.
 Apollonius Rhodius II, 5.
 Apotheose des Ödipus bei Sophokles II, 34.
 Aretaon II, 94.

Argia bei Alfieri II, 55.
 Argonauten v. Grillparzer II, 12, 19.
 Argonautica v. Apollonius Rhodius II, 5.
 Ariadne v. Herder I, 130.
 Aricia bei Racine II, 74, 75, 127.
 Arie bei Euripides I, 135.
 Aristoteles I, 2, 19, 108, 112. – II, 4, 37, 39.
 Arkas I, 116 Anm. 1. – II, 66.
 Armorum iudicium v. Pacuvius II, 108.
 Äschyleisches Drama I, 49, 51.
 Äschylus I, 12, 13, 17, 21, 24, 38, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 57, 59, 61, 63, 67, 82, 83, 85, 87, 90, 94, 96, 100, 107, 112, 117, 151. – II, 29, 50, 59, 102, 105, 107.
 Asklepius I, 38, 133.
 Astyanax v. Accius II, 91.
 Astyanax' Rettung bei Chateaubrun II, 93.
 Astydamos II, 108.
 Athene I, 40.
 Atilius I, 66.
 Atreus=Dramen I, 66.
 Atreus=Thyestes=Fabel v. Jakob I, 40, 154.
 Atriden I, 40, 66.
 Aureli (Aurelio) I, 118, 125.

B.

Baif (Lazare de) I, 6, 68.
 Barnes (Josua) I, 105.
 Bassus II, 8.
 Baudissin (Gräfin) I, 131.
 Bauer=Wecklein I, 134 Anm. 1.
 Beer (Michael) I, 85.
 Befreiung des Ödipus II, 49.
 Besiegte Prometheus (Der) I, 154.
 Bibl. des liter. Ver. Stuttgart I, 158.
 Bicking (F.) I, 106.
 Bild und Lied (v. Robert) I, 155.
 Biotos I, 157.

Birt (Th.) I, 154. — II, 126.
 Bistonen I, 119.
 Blutrache bei Äschylus I, 46, 47.
 Boccaccio I, 17. — II, 45.
 Bodmer (Joh. Jak.) I, 79, 80, 81.
 Bogen des Philoktet (Der) v. K.
 v. Levetzow II, 106.
 Bothe (Fr. H.) II, 55.
 Brandl (Aloys) I, 8.
 Brauron I, 108.
 Braut v. Messina v. Schiller II, 46.
 Briefe an einen Freund ü. d. deutsche
 Singspiel Alceste v. Wieland I,
 128.
 Brock (Joseph) I, 84, 154, 156.
 Brüder (Die) II, 55.
 Brumoy I, 105.
 Bruno (Giordano) I, 39.
 Buchanan (George) I, 6, 9, 158, 160.
 Bühler II, 126.
 Burghardt (F. A.) I, 106, 157.
 Byron I, 29.

C.

Calderon I, 7, 17, 18, 154.
 Calsabigi I, 118, 125.
 Cannes-Sarkophag I, 123.
 Cardenio u. Celinde v. M. Opitz
 I, 10.
 Carmen Sylva I, 154.
 Carolus Stuardus v. M. Opitz I, 10.
 Catilina v. Crébillon I, 73.
 Celtis (Conradus) I, 9.
 Chamberlain (Houston Stewart) II, 56.
 Champlitte (Wilhelm v.) II, 120.
 Charakterdrama des Sophokles I, 50.
 — II, 30.
 Charakteristiken v. Erich Schmidt
 I, 158.
 Charon I, 118, 135.
 Chateaubrun (Baptiste-Vivion de)
 II, 93, 104, 105.
 Cherubini II, 9.
 Chettle I, 8 Anm. 1.

Choëphoren v. Äschylus I, 41, 49,
 50, 57, 86, 155.
 Chor I, 8, 10, 49, 51, 131, 134, 138,
 145, 146, 147, 148. — II, 46.
 Christ, Gesch. d. griech. Lit. II, 126.
 Christus I, 17, 34, 38.
 Chryses v. Pacuvius I, 66, 109.
 — v. Sophokles I, 108, 110.
 Chrysothemis I, 51, 97.
 Ciceros Bruder Quintus Tullius I, 66.
 Claudius (Matthias) I, 132.
 Cléante II, 41.
 Clementia (De) v. Seneca I, 154.
 Clitemnestra v. Matthieu I, 6.
 — v. Hans Sachs I, 79.
 Collin (H. v.) II, 95.
 Conrad (G.) II, 27, 85.
 Corneille (Pierre) II, 8, 9, 26, 39, 41.
 Corrado (Gregorio) I, 5.
 Coster I, 11.
 Crébillon I, 68, 69, 70, 71, 72, 73,
 75, 76, 79, 81, 85.
 Crébillon-Voltairesches Motiv I, 81.
 Creizenach I, 4, 5, 8 Anm. 1, 154.
 — II, 126, 127.
 Curiatius Maternus II, 8.

D.

Dähnhardt (Oskar) I, 158.
 Dämonen I, 135.
 Dares Phrygius I, 5.
 Daßdorf (K. W.) II, 101.
 Deidamia II, 100 Anm. 1.
 Deile II, 126.
 Demogorgon Shelleys I, 30, 31.
 Denkmal der Freundschaft I, 111.
 Derschau (Chr. Fr. v.) I, 111, 116, 157.
 Deutscher Merkur I, 128.
 Deutsche Schaubühne I, 157.
 Deux Masques (Les) I, 17.
 Dichter (antike und moderne) I, 142.
 Dichtung und Wahrheit v. Goethe
 II, 118.
 Dictys Cretensis II, 97.

- Dienerinnenszene in Hofmannsthals Elektra I, 8.
 Difficulté vaincue (La) v. Chateaubrun II, 105.
 Dikaiogenes II, 4.
 Diogenes II, 116.
 Dio v. Prusa II, 127.
 Dioskuren I, 61, 62.
 Dircé II, 40.
 Dolce (Ludovico) I, 6. — II, 8.
 Doxa I, 38.
 Drama (Neueres deutsches) I, 154.
 Dramatischer Nachlaß Platens I, 157.
 Dramatische Technik des Sophokles II, 52 Anm. 1, 126.
 Droysen I, 14.
 Dryden II, 41.
 Ducis (François) I, 118, 126. — II, 49.
- E.
- Ecerinis v. Mussatus I, 4.
 Edert (E.) I, 154. — II, 127.
 Edipo v. Nicolini II, 49.
 — v. de la Rosa II, 45.
 Egmont v. Goethe II, 53.
 Egmont-Oranien I, 25.
 Ehlert (August) I, 87.
 Einheit v. Ort u. Zeit I, 8.
 Elektra I, 40–66, 79, 89, 96. — II, 58.
 — bei Äschylus I, 96, 100.
 — v. Atilius I, 66.
 — v. Baif I, 68.
 — v. Bodmer I, 79.
 — v. Ciceros Bruder I, 66.
 — v. Crébillon I, 69–74, 76.
 — v. Euripides I, 57, 59, 61, 62, 63, 81, 88, 155.
 — v. Georg, Prinz v. Preußen I, 85.
 — v. Hofmannsthal I, 88 ff. — II, 48.
 — v. Longepierre I, 68.
 — v. Sophokles I, 11, 48–51, 57, 69, 90, 93, 94, 100, 101, 155.
 — v. Voltaire II, 42.
 Elena casta v. Martello II, 123.
 Ἑλένης ἀπαίτησις II, 113.
 Ἑλένης γάμος II, 113.
 Elisabeth (Königin) I, 7.
 Ellinger (G.) I, 124 Anm. 2, 157, 163. — II, 126.
 Englisch Renaissance-Drama I, 8.
 Ennius I, 66, 103, 109. — II, 4, 91, 108.
 Entsöhnung Orests bei Euripides I, 60.
 Epicharis v. C. v. Lohenstein I, 10.
 Epikaste II, 29.
 Epimetheus v. Spittler I, 36.
 — bei Calderon I, 17.
 — bei Goethe I, 25.
 — in der Sage I, 25.
 Epimetheus-Pandora-Sage I, 15.
 Epische Berichte im Drama I, 49.
 Erasmus I, 9.
 Erbfolgerecht (Attisches) II, 82.
 Erinyen I, 47, 49, 63, 76, 87.
 Ἐρινnyes (Les) v. Leconte de Lisle I, 86.
 Ἐριφίλη I, 103, 105.
 Ermatinger II, 127.
 Eschenbach (Wolfram v.) II, 81.
 Esselino da Romano I, 4.
 Estatua de Prometeo v. Calderon I, 17.
 Étéocle v. Legouvé II, 84.
 Eteokles II, 50.
 Eulenberg II, 95.
 Eumelos I, 135, 162.
 Eumeniden v. Äschylus I, 46–48, 50, 87.
 — v. Ennius I, 66.
 Euphorion v. Chalkis I, 103 Anm. 1.
 Euripides I, 5, 6, 9, 11, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 82, 88, 89, 90, 101, 103, 105, 106, 112, 114, 115, 117, 118, 121, 122, 128, 130, 131, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 147, 148, 149, 155, 158, 160, 161, 162, 168.
 — II, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 22, 24, 25, 28.

Euripides (ferner) II, 34, 35, 50, 55, 59, 62, 63, 67, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 80, 83, 87, 91, 92, 93, 98, 100, 101, 113, 115, 116, 121, 122.
 Euripides an die Berliner v. Grillparzer II, 12.
 Euripides-Übersetzung v. Melancthon I, 9.
 Eurydike II, 41, 42.
 Eurysakes v. Accius II, 108.
 Ewige Jude (Der) v. Goethe I, 34.
 Expressionisten I, 19.

F.

Fabeln v. Hygin I, 21.
 Faust v. Goethe I, 16, 22, 25. — II, 118.
 Faust-Volksbuch II, 116.
 Fedra v. d'Annunzio II, 76
 Feuchtersleben (Ernst v.) I, 28.
 Fidélité (La) I, 124.
 Fiesco v. Schiller I, 120.
 Fischer (Wilhelm) II, 98.
 Foscolo (Ugo) II, 110.
 Fouché (franz. Polizeiminister) II, 110.
 Fränkel (Jonas) I, 155.
 Frères ennemis (Les) II, 53.
 Freund Hein I, 132.
 Friedrich (Paul) I, 155.
 Fröreisen I, 158.

G.

Galanter Frauendienst der Franzosen I, 69.
 Galilei I, 39.
 Gantner I, 154.
 Garnier I, 6, 154. — II, 53.
 Gastfreund (Der) v. Grillparzer II, 12.
 Gebet des Jünglings in Hofmannsthals Alkestis I, 148.
 Geist des Laios bei Seneca II, 39, 42, 43, 44, 45.
 Geistererscheinungen bei Seneca I, 3, 10. — II, 39.

Genealogiis deorum gentilium (De) v. Boccaccio I, 17.
 Georg, Prinz v. Preußen I, 85. — II, 75.
 Gerächte Troja (Das) v. Pelzel II, 93.
 Gerächte Übeltat v. Bodmer I, 79.
 Gerstenberg I, 19.
 Geßler (Friedrich) II, 94.
 Geßner I, 79, 80.
 Gide (André) II, 105.
 Gilkins (Iwan) I, 155.
 Giraldi I, 5.
 Glover (Richard) II, 9.
 Gluck I, 104, 112, 118, 125.
 Goethe I, 4, 13, 16, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 30, 34, 38, 48, 52, 62, 63, 64, 66, 71, 81, 82, 83, 84, 89, 99, 100, 109, 112, 113, 114, 115, 129, 130, 134, 154. — II, 12, 35, 39, 46, 53, 67, 84, 96, 97, 112, 118, 126.
 Goethe-Aufsätze v. Scherer I, 156.
 Goffe (Thomas) I, 68.
 Goldene Vließ (Das) v. Grillparzer II, 12, 13, 89.
 Gorboduc v. Norton-Sackville I, 8.
 Gotter (Wilhelm) I, 81, 82, 116, 156. — II, 9.
 Götter, Helden u. Wieland v. Goethe I, 130.
 Gottsched I, 104, 157.
 Gravina II, 39.
 Griechenstücke v. Hofmannsthal I, 156.
 Griechische Lit. u. Spr. im Mittelalter I, 1.
 Grillparzer I, 89, 129, 134. — II, 12–18, 20, 22, 25.
 Grotius I, 11.
 Groto (Luigi) I, 5.
 Gryphius (Andreas) I, 10.
 Guichard = Guillard I, 112.

H.

- Halm (Friedrich) I, 84.
 Hamlet v. Shakespeare I, 9.
 Händel I, 118, 125.
 Hardy (Alexandre) I, 118, 124.
 Harpe (La) II, 105.
 Hasenclever (Walter) II, 57.
 Hebbel der Antike = Euripides I, 58, 59.
 Hecuba triste v. Oliva I, 7.
 Hedrich (Benjamin) I, 21.
 Heinrich VI. v. Shakespeare I, 9.
 Heinsius I, 11.
 Hekabe = Hekuba II, 87 ff.
 Hekate II, 9, 10.
 Hekuba v. Accius II, 91.
 – v. Ennius II, 91.
 – v. Euripides I, 6, 9, 89, 91, 98.
 – v. J. v. d. Vondel I, 11.
 Hekubas Untergang in Costers Po-
 lixena I, 11.
 Helena der Sage II, 59–68, 111 ff.
 Helena v. Euripides II, 115.
 – v. Goethe II, 119, 120, 123.
 – bei Sophokles II, 65.
 Helena (Verherrlichung der) Gemälde
 v. Polignot II, 123.
 Helenas Heimkehr v. Verhaeren-
 Zweig I, 96.
 Hendekasyllaben (reimlose) I, 5.
 Hendon II, 100.
 Hera bei Euripides I, 58.
 Herakles I, 58, 119, 120, 121, 127,
 129, 131, 140, 141. – II, 120.
 – v. Seneca I, 154.
 – v. Wedekind II, 67.
 – in den Alkestisdramen II, 67
 Anm. 1.
 – in den Prometheusdramen II, 67
 Anm. 1.
 – bei Sophokles II, 65, 81.
 Herakles der Sage II, 65.
 Herbipolensis (Martinus) I, 9.
 Hercule v. La Tuillerie II, 66.
 Hercule mourant v. Rotrou II, 66.
 Hercules furens v. Seneca I, 4, 7. –
 II, 62, 63.
 – Oetaeus v. Seneca II, 65.
 Hercules furente y Oeta v. Zárate
 I, 7.
 Herder I, 8, 19, 28, 118, 130, 131,
 132, 142, 154.
 Hermione I, 66.
 – v. Livius Andronicus II, 91.
 – v. Pacuvius II, 91.
 Heroides (IV) II, 72. – (XII) I, 158.
 Hesiod I, 12, 15, 16, 26, 117. –
 II, 112.
 Hierusalem verwoest v. J. v. d. Vondel
 I, 11.
 Hiketiden v. Euripides II, 76.
 Hipparchos I, 151.
 Hippolyte v. Garnier I, 7.
 Hippolytos v. Euripides II, 69, 70,
 71, 72, (H. καλυπτόμεος) 76.
 – v. Lipiner II, 77–79.
 – v. Marbach II, 75.
 Hippolytus=Kult in Trözen II, 69.
 Hippolytus=Sage I, 11, 58. – II,
 69–79.
 Historia de excidio Trojae v. Dares
 I, 5.
 Hladny I, 156, 163.
 Hochzeit des Achilleus v. Schreyer
 II, 97.
 Hoffnung als Übel I, 16, 151.
 Hofmannsthal (Hugo v.) I, 88–100,
 118, 134 ff., 145, 147–149, 156.
 Hofpoesie der Franzosen I, 68, 69.
 Holländische Dichtung I, 10.
 Homer I, 13, 40, 101. – II, 89, 120,
 127.
 Hooft (Cornelis zoon) I, 11.
 Horaz I, 15.
 Hottenrott I, 157.
 Hughes (George) I, 8.
 – (John) I, 68.

Humboldt I, 24.
 Huß I, 39.
 Hygin(us) I, 84, 133. — II, 97.
 Hyginus: Fabeln I, 21, 84, 108, 122,
 154, 156. — II, 13.
 Hysterie der Frauen im Drama II, 70.

I.

Ibsen der Antike (= Euripides) I,
 58, 59, 88. — II, 70.
 Ikare in Voltaire's Oedipe II, 44.
 Ilias v. Homer II, 89, 94, 98, 102.
 Impressionismus I, 100, 142, 149.
 Io I, 13.
 Ion II, 80–86.
 — v. Euripides I, 58. — II, 80–83,
 84, 85 Anm. 1.
 — v. Schlegel (A. W.) II, 84.
 — v. Talfourd II, 85 Anm. 1.
 Iphianasse I, 70, 71.
 Iphicrate II, 41.
 Iphigenie I, 100ff.
 — der Sage I, 100, 101, 157. —
 II, 58.
 — v. Coster I, 11.
 Iphigenie in Aulis v. Bicking I,
 106.
 — v. Burghardt, I, 106.
 — v. Ennius I, 66, 103.
 — v. Euripides I, 6, 58, 101, 104,
 105. — II, 12, 92.
 — v. Gluck I, 104.
 — v. Levezow I, 105.
 — v. Nävius I, 66.
 — v. Platen I, 106.
 — v. Racine I, 103, 116.
 — v. Schiller I, 105, 157.
 — v. Schmidt (U. R.) I, 104 Anm. 1.
 Iphigenie in Delphi I, 83, 84, 156.
 — v. Halm I, 84.
 Iphigenie in Tauri, attische Über-
 lieferung I, 107.
 — v. Ennius I, 109.
 — v. Euripides I, 114.

Iphigenie in Tauri v. Gluck I, 64,
 112, 113ff. — II, 25.
 — v. Goethe I, 48, 64, 81, 82, 85,
 89, 109, 110, 111, 113ff. — II,
 25, 84, 96.
 — v. Guichard I, 112.
 — v. Lagrange I, 109.
 — v. Polyeidos I, 112.
 — v. Sophokles I, 109.
 — v. de la Touche I, 111f.
 Ismene II, 50.
 Italienische Reise Goethes I, 83, 142.
 Itys I, 69, 70.

J.

Jagow (Eugen von) I, 155.
 Jakob (Franz) I, 40 Anm. 1, 154.
 Jansen (Heinrich) I, 156.
 Jason bei Euripides II, 18.
 — bei Grillparzer II, 18.
 Jephthes v. Buchanan I, 6.
 Jodelle (Étienne) I, 6.
 Johannes Baptistes v. Buchanan I, 6.
 Jokastes Charakter II, 32, 33, 50.
 Judicium Paridis v. H. Sachs II, 117
 Anm. 1.
 Julius Caesar v. Muret I, 6.
 Jungfrau v. Orléans II, 94.

K.

Kalchas I, 58.
 Karkinos II, 4, 35.
 Kaßner (Rudolf) II, 105.
 Kastor I, 59.
 Kastropp II, 94.
 Katharina v. Georgien v. Opitz I, 10.
 Keller (Gottfried) I, 36.
 Kinderlosigkeit b. d. Griechen II, 3.
 Kinderrollen im antiken Drama I,
 135, 162.
 Klassizistisches Drama der Franzosen
 I, 6, 11, 68, 71.
 — der Engländer I, 8.
 Klein II, 127.

Kleist (Heinrich v.) I, 89.
 Kleopatra (Die gefangene) v. E. Jodelle I, 6.
 — v. C. v. Lohenstein I, 10.
 Kleophon II, 102.
 Klingemann (August) II, 46.
 Klinger (Max) I, 152.
 — (Maximilian) II, 10, 11.
 Klytäm(n)estra I, 89.
 — bei Äschylus I, 52, 61, 67, 96.
 — bei Hofmannsthal I, 96.
 — bei Seneca I, 67.
 — v. Accius I, 66.
 — v. Beer I, 85.
 — v. Ehlert I, 87.
 — v. König I, 87.
 — v. Siegert I, 86.
 — v. Soumet I, 85.
 — v. Tempelty I, 85.
 Kolchiden v. Sophokles II, 4.
 Kommos I, 146.
 König (Eberhard) I, 87, 163. — II, 108 Anm. 1.
 König Ödipus I, 142.
 — v. Sophokles II, 29, 30, 31, 81.
 Königin Hekabe v. W. Fischer II, 98.
 Konrad = Prinz Georg v. Preußen II, 75.
 Kotek I, 18, 154.
 Kothurn I, 59.
 Kreon II, 2, 46, 53, 54.
 Kreusa v. Euripides II, 80–83.
 — v. Whitehead II, 83.
 Krick II, 127.
 Kultus der Schönheit I, 142, 143.
 Kyd I, 8.
 Kyklopen I, 122.
 Kyprien I 101.

L.

Lagrange I, 111, 115, 118.
 Laios v. Äschylus II, 29.
 Laocoon v. Lessing II, 104.
 Lavater I, 20.

Lee II, 41.
 Legouvé (Jean-Baptiste) II, 26, 54.
 Leipziger Studien v. Ribbeck I, 126.
 Lemercier I, 68, 78, 116.
 Leo I, 154. — II, 126.
 Leo Arminius v. Gryphius II, 10.
 Lessing I, 130, 132. — II, 104.
 Levezow (Karl v.) II, 105.
 Levezow (Konrad) I, 105.
 Leyden (E.) II, 56.
 Lipiner (Siegfried) I, 33. — II, 76.
 Lisle (Leconte de) II, 84.
 Liszt I, 28.
 Livius Andronicus II, 91, 108.
 Locher (Jakob) II, 116.
 Lohenstein (Caspar v.) I, 10.
 Longepierre I, 68. — II, 8.
 Longfellow I, 29.
 Lope de Vega I, 7.
 Loseti (Antonio) I, 5.
 Lucanus II, 8.
 Ludwig XIV. v. Frankr. I, 68, 124, 136.
 Lully I, 124.
 Lykomedes I, 125.

M.

Macbeth v. Shakespeare I, 9.
 Manfred v. Byron I, 29.
 Manto II, 36, 39.
 Marbach (Oswald) II, 26, 27, 75.
 Marchese (Duca Annibale) II, 95.
 Marlowe (Christopher) II, 117.
 Martello (Pierjacobbo) I, 118, 125. — II, 123.
 Maske I, 59.
 Matthieu (Pierre) I, 6.
 Medea der Sage I, 89. — II, 1.
 — der Franzosen I, 68.
 — des Euripides II, 20.
 — v. Bassus II, 8.
 — v. Biotos II, 4.
 — v. Corneille II, 8, 26.
 — v. Curiatius Maternus II, 8.

Medea v. Dikaiogenes II, 4.
 — v. Dolce I, 6. — II, 8.
 — v. Ennius II, 4.
 — v. Euripides II, 5, 12, 16, 20, 25.
 — v. Glover II, 9.
 — v. Karkinos II, 4.
 — v. Lucanus II, 8.
 — v. Marbach II, 26, 27.
 — v. Neophron II, 4.
 — v. Nicolini II, 11.
 — v. Osidius Geta II, 8.
 — v. Ovid II, 5.
 — v. Péruse (Jean de la) I, 6. — II, 8.
 — v. Prinz Georg II, 27.
 — v. Saint-Marte II, 8.
 — v. Seneca II, 5, 8.
 — v. Soden (Graf) II, 11.
 — v. Vilaragut I, 1.
 Medea auf dem Kaukasus v. Maximilian Klinger II, 10, 11.
 Medea in Korinth v. Maximilian Klinger II, 10, 11.
 Medeas Brief an Jason (Heroiden XII) II, 5.
 Médée v. Legouvé II, 26.
 — v. Longepierre II, 8, 9.
 — v. Mendès (Catulle) II, 27.
 Megara II, 59.
 Melanchthon I, 9.
 Meletos II, 35.
 Melisander I, 77.
 Mély-Janin I, 157.
 Memorabilia v. Xenophon II, 67.
 Mendès (Catulle) II, 27.
 Menelaos I, 63.
 Mensch vor dem Meere v. Klinger I, 152.
 Metamorphosen v. Ovid II, 5.
 Meyer (Conrad Ferd.) I, 59.
 Misfortunes of Arthur v. Hughes I, 8.
 Moiren I, 122.
 Monodie I, 135.
 Monti (Vincenz) I, 28 Anm. 1.

Moreau (General) II, 110.
 Morf I, 154.
 Morsch I, 157.
 Müller (Johann W.) I, 40 Anm. 1.
 Muret I, 6.
 Mussatus I, 4.
 Muttermord I, 48, 59, 61, 63.
 Mysterium (Philoktet) II, 110.
 Mythologie-Lexikon v. Roscher I, 154.
 Mythologisches Lexikon v. Hedrich I, 21.
 Mythologisches Schelmenspiel I, 163.
 Mythus I, 50, 58.
 Mythus (jüd. der Vertreibung a. d. Paradies) I, 15, 16.

N.

Napoleon I, 27, 28 Anm. 1. — II, 110.
 Natürliche Tochter v. Goethe I, 62.
 Neid der Götter II, 61.
 Nekyia II, 29.
 Neophron II, 4.
 Neoptolemus I, 114.
 — v. Accius II, 91.
 Nereiden-Lied v. Goethe I, 24.
 Nérine II, 41.
 Neue Jahrb. f. d. klass. Alt. I, 154.
 Neville (Alexander) II, 39.
 Nibelungenhort II, 14.
 Nicolini (Giovanni Battiste) II, 11, 49, 96.
 Nietzsche (Friedrich) I, 33, 36, 155.
 Nikomachos II, 35.
 Niobe II, 7.
 Norton (Thomas) I, 8.
 Novalis I, 38.

O.

Ode v. Goethe I, 30.
 Oden v. M. Opitz I, 10.
 Oedipe chez Admète v. Ducis I, 126.
 — II, 49.
 Ödipiden Fall (Der) v. Bothe II, 55.

- Ödipodie II, 29.
 Ödipus I, 89. — II, 34.
 — v. Achaios v. Eretria II, 35.
 — v. Äschylus II, 29.
 — v. Corneille II, 39.
 — v. Euripides II, 29, 35.
 — v. Julius Caesar II, 35.
 — v. Karkinos II, 35.
 — v. Lee u. Dryden II, 41.
 — v. Meletos II, 35.
 — v. Nikomachos II, 35.
 — v. Philokles II, 35.
 — v. Prellwitz II, 47, 48.
 — v. Prévost II, 39.
 — v. Sachs (Hans) II, 45.
 — v. Saint-Marte II, 39.
 — v. Seneca II, 35, 36, 39, 84.
 — v. Sophokles I, 11. — II, 29, 47.
 — v. Theodektes II, 35.
 — v. Voltaire II, 42, 43.
 — v. Xenokles II, 35.
 Ödipus auf Kolonos v. Sophokles II, 34–36, 41, 49, 51, 53, 81.
 Ödipus rex II, 29, 36, 39, 46, 53.
 — v. Neville II, 39.
 — v. Pazzi II, 39.
 — v. Theobald II, 39.
 Ödipus=Sage II, 29, 48, 104 Anm. 1.
 Ödipus u. die Seinen II, 29.
 Ödipus u. die Sphinx v. Hofmannsthal II, 48.
 Ödipus u. Jokaste v. Klingemann II, 46.
 Ödipus=Vorfabel II, 48.
 Oliva (Pares de) I, 7.
 Önone II, 123.
 Opitz (Martin) I, 9, 10.
 Orbecche v. Giraldi I, 5.
 Orest v. Derschau I, 116.
 Oreste v. Alfieri I, 78.
 — v. Mely-Janin I, 157.
 — v. Rucelai I, 5.
 — v. Voltaire I, 73.
 Oreste et Pylade v. Lagrange I, 109, 110.
 Orest u. Pylades v. J. E. Schlegel I, 110.
 Oresteia des Stesichorus I, 41.
 Orestes v. Äschylus I, 63, 156.
 — v. Euripides I, 62, 63, 156. — II, 116.
 — bei Goethe I, 63.
 — v. Goffe I, 68.
 — v. Hughes I, 68.
 — v. Sotheby I, 68.
 — v. Theobald I, 68.
 Orestes' Furies v. Dekker I, 8 Anm. 1.
 Orestie I, 155.
 Orestie (L') v. A. Dumas I, 156.
 Orestproblem I, 100.
 Orests Krankheit I, 63.
 Orest und Elektra v. Gotter I, 81.
 Osidius Geta II, 8.
 Ovid I, 5, 15. — II, 5, 45, 72.
- P.**
- Pacuvius I, 66, 109. — II, 108 u. Anm. 1.
 Palaiphatos I, 157.
 Palamedes I, 69.
 — v. J. v. d. Vondel I, 11.
 Palinodie v. Stesichorus II, 77, 112, 115.
 Pallas bei Calderon I, 17.
 Pandora I, 37.
 — v. Goethe I, 24, 25, 26, 27.
 — v. Voltaire I, 21 Anm. 1.
 Pannwitz (Rudolf) II, 49, 50, 106.
 Parallelcharaktere I, 51.
 Parialegende v. Goethe II, 67.
 Parsival v. W. v. Eschenbach II, 61, 81.
 Parthenia I, 127.
 Parzenlied v. Goethe I, 24.
 Paul (Richard) I, 33.
 Pausanias I, 103.
 Pazzi (Alessandro dei) II, 39.

- Peliaden v. Euripides II, 4.
 Pelzel (Joseph) II, 93.
 Penthesilea v. Kleist I, 89.
 Perimele I, 162.
 Peruse (Jean de la) I, 6.
 Petsch II, 127.
 Petzet I, 157.
 Phädra I, 89. — II, 73.
 — v. d'Annunzio II, 76.
 — v. Prinz Georg II, 75.
 — v. Racine II, 73.
 — v. Schiller II, 73.
 — v. Seneca II, 72, 73, 76.
 Phèdre v. Pradon II, 74.
 Phädrus v. Plato II, 112.
 Pherä I, 118.
 Pheres I, 120, 139.
 Philipp IV. v. Spanien I, 17.
 Philocles II, 35, 102.
 Philoctète v. Chateaubrun II, 104.
 — v. Gide II, 105.
 — v. La Harpe II, 105.
 Philoktet I, 89. — II, 43.
 — v. Accius II, 91, 102.
 — v. Antiphon II, 102.
 — v. Äschylus II, 102.
 — v. Euripides II, 102.
 — v. Kleophon II, 102.
 — v. Pannwitz II, 106.
 — v. Sophokles I, 114. — II, 101,
 102, 105.
 — v. Theodektes II, 102.
 Phönissen v. Accius II, 35.
 — v. Euripides I, 6. — II, 34, 50, 53.
 — v. Seneca II, 53, 54.
 Phorbas II, 40, 42, 43, 45, 83, 84.
 Phrynichos I, 117.
 Pichler (Fritz) II, 111.
 Piété (La) v. Garnier I, 6.
 Pindar I, 38, 41.
 Pischinger (Hans) II, 95.
 Pius VII (Papst) II, 110.
 Platen (Aug. Graf v.) I, 106, 157.
 Plato II, 61, 112.
 Plautus I, 6.
 Poetik v. Aristoteles I, 108.
 Poizat I, 100.
 Polinice II, 54.
 Polissena v. Nicolini II, 96.
 Polixena v. Coster I, 11.
 Polydorus-Drama II, 87.
 Polyeidos I, 108, 112.
 Polygnot II, 123.
 Polyneikes II, 35, 50.
 Polyxena v. Sophokles II, 91, 95.
 — v. Collin II, 95.
 — v. Strauß II, 97.
 Polyxenadrama II, 87.
 Pompadour (Marquise de) I, 73.
 Pradon II, 74, 75.
 Precht (R.) I, 118, 150, 151.
 Prellwitz (Gertrud) II, 47.
 Prévost (Jean) II, 39.
 Prodikos II, 67.
 Progne v. Corrado I, 5.
 Prolog der Alkestis I, 122.
 — zu Euripides' Hippolytus II, 69.
 — zu Goethes Faust II, 69.
 Prométhée v. Gilkins I, 155.
 — v. Quinet I, 32.
 Prometheus I, 12–39, 155.
 — v. Accius I, 16.
 — v. J. S. Falk I, 27.
 — v. E. v. Feuchtersleben I, 28.
 — v. Herder
 — v. Monti I, 28 Anm. 1.
 — v. A. W. Schlegel I, 27.
 Prometheus-Fragment v. Goethe I,
 19, 21–24, 25, 27.
 Prometheus-Gedicht v. Byron I, 29,
 30.
 — v. Longfellow I, 29.
 Prometheus-Sage nach Erinna I, 15.
 — nach Hesiod I, 12, 155.
 Prometheus-Symbol I, 154.
 — -Wandlungen I, 155.
 Prometheus (Der besiegte) v. Tobler
 I, 27, 154, 155.

Prometheus (Der entfesselte) v. Friedrich I, 155.
 — v. Herder I, 28.
 — v. Jagow I, 155.
 — v. Lipiner I, 33–35.
 — v. Shelley I, 29, 30.
 Prometheus (Der gefesselte) v. Äschylus I, 29, 30, 32, 33, 36, 47, 151.
 — II, 59.
 Prometheus u. Epimetheus v. Spitteler I, 35f.
 Properz I, 15.
 Puppenspiel v. Faust II, 118.
 Pylades I, 63.
 Pylades u. Orestes v. Derschau I, 111.
 Pyrrhe v. Hendon II, 100 Anm. 1.
 Pythische Ode Nr. 11 v. Pindar I, 41.

Q.

Quinault I, 118, 124.
 Quinet (Edgar) I, 32.

R.

Racine I, 103, 105, 109, 116, 154.
 — II, 53, 54, 74, 100.
 Rasende Herakles (Der) v. Euripides II, 59.
 Rätsel des Lebens II, 47, 48.
 Realismus in der Antike I, 58, 61.
 Recitativ I, 145.
 Reichel (Eugen) II, 56.
 Reigen I, 10.
 Renaissance der Antike I, 1.
 Renaissance-Drama in Deutschland I, 154.
 — in Holland I, 11.
 Renner (G.) I, 118, 149.
 Rheinisches Museum I, 154.
 Ribbeck I, 16, 157. — II, 72, 126, 127.
 Richard II. v. Shakespeare I, 9.
 Robert (Carl) I, 41, 155. — II, 30, 126.

Römerdramen Shakespeares I, 58.
 Rome sauvée v. Voltaire I, 73.
 Römische Dichtung v. Ribbeck I, 157.
 Römische Elegien v. Goethe I, 131.
 Rosa (Martinez de la) II, 45.
 Roscher I, 154.
 Rotrou II, 53, 66.
 Rötcher I, 157.
 Roulet (Le Blanc du) I, 104, 105.
 Rucelai (Giovanni) I, 5.

S.

Sachs (Hans) I, 79, 118, 123, 157.
 — II, 45, 117.
 Sackville (Thomas) I, 8.
 Saint-Foix I, 118, 125, 126.
 Saint-Marte (Nicolas de) II, 39.
 Saint-Victor (Paul de) I, 17, 154.
 Salas (Gonzales de) I, 7.
 Sappho I, 17.
 Satyrdrama I, 117.
 Satyrspiel I, 120, 129. — II, 29.
 Schanz, Gesch. d. röm. Lit. II, 126.
 Schauspieler (Der Dritte) I, 49.
 Scherer I, 156.
 Schicksalsbegriff (antiker) I, 131.
 Schicksalstragödie II, 29, 46.
 Schiller (Fr. v.) I, 24, 27, 120, 131, 142, 157. — II, 15, 39, 46, 73, 94, 118.
 Schlafsucht v. Halms Elektra I, 85.
 Schlegel (A. W.) I, 154. — II, 84.
 — (J. E.) I, 110. — II, 92, 93.
 Schmidt (Erich) I, 154.
 — (L.) I, 154.
 — (Ulrich Rudolf) I, 104 Anm. 1.
 Schola privata Melanchthons I, 9.
 Schönborn I, 130.
 Schreiter I, 184. — II, 127.
 Schreyer (Hermann) II, 97.
 Schuldramen in Deutschland I, 9.
 Schweitzer (Anton) I, 126. — II, 66.
 Schwert Agamemnons I, 116.
 Selbstbiographie v. Grillparzer II, 16.

- Sémiramis v. Crébillon I, 73.
 — v. Voltaire I, 73.
 Senar (jambischer) I, 4.
 Seneca I, 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 40, 67,
 154. — II, 5, 7, 35, 37, 39, 40 u.
 Anm. 1, 41, 43, 44, 45, 53, 62,
 65, 67, 69, 72, 73, 77, 78, 79,
 84, 91, 92, 93, 116, 154.
 Seneca-Ausgabe (deutsch) I, 9.
 Seneca-Drama der Engländer I, 8.
 Seneca-Drama im allg. I, 2, 3, 8.
 — sein Einfluß auf Franzosen I, 6.
 — — — auf Holland I, 11.
 — — — auf Opitz I, 10.
 — — — auf Shakespeare I, 9.
 Seneca-Commentar v. Treveth I, 3.
 Seneca-Übersetzung v. Dolce I, 6.
 Shaftesbury I, 19, 154.
 Shakespeare I, 8. — II, 41.
 — v. Herder I, 8.
 Shakespeares Römer I, 58.
 Shelley I, 29, 30, 155.
 Sieben gegen Theben v. Äschylus II,
 29, 50.
 Siebourg I, 122.
 Siegert (Georg) I, 86.
 Siegfried v. Richard Wagner II, 81.
 Sivry (de) II, 109.
 Soden (Graf v.) II, 11.
 Sokrates' Tod I, 38.
 Sonette v. Opitz I, 10.
 Sophisten in Athen I, 57.
 Sophokleisches Drama im allg. I,
 49, 50, 142. — II, 41.
 Sophokles I, 5, 8, 11, 48, 49, 52, 55,
 56, 57, 59, 60, 61, 65, 68, 69,
 76, 79, 80, 81, 88, 89, 90, 91,
 93, 94, 99, 100, 101, 108, 150,
 157. — II, 4, 29, 34, 36, 37, 39,
 41, 43, 44, 46, 47, 48, 51, 56,
 57, 63, 65, 69, 80, 81, 91, 101,
 105, 107, 111, 112.
 Sophonisbe v. Trissino I, 5.
 Sotheby I, 68.
 Soumet I, 68, 85.
 Spangenberg (Wolfhart) I, 9, 118,
 124 Anm. 1, 158–163. — II,
 109.
 Spanische Tragödie v. Kyd I, 8.
 Spectaculum de iudicio Paridis v.
 Locher II, 116.
 Speroni (Sperone) I, 5.
 Sphinx, Satyrspiel v. Äschylus II, 29.
 Spießsches Faustvolksbuch II, 116.
 Spitteler (Karl) I, 35, 155.
 Stachel (P.) I, 114.
 Statius II, 53.
 Stein (Frau v.) I, 113.
 Stesichorus I, 41, 103 Anm. 1, 112.
 — II, 77, 112, 115.
 Straßburger Schultragödien I, 9.
 Strauß I, 100.
 — (Victor v.) II, 97.
 Strophius, der Phoker I, 67.
 Sturm (Johannes) I, 158.
 Stürmer und Dränger I, 19.
 St.-Victor (Paul de) I, 38 Anm. 1.
 Sueton II, 108.
 Sulzer I, 19.
 Suphan I, 154.
- T.**
- Tagebuch Goethes I, 84. — II, 84.
 Talfourd (Sir Thomas) II, 85.
 Tancred and Gismonda I, 8.
 Tandem (Carl F.) = Spitteler I, 35.
 Tasso v. Goethe I, 142. — II, 53.
 Tauris I, 115.
 Tausch des Schicksals I, 130.
 Teichmann, II, 126.
 Tempelty (Eduard) I, 85.
 Terenz I, 6.
 Tetralogie des Äschylus: Laios II, 29.
 Ödipus II, 29.
 Sieben gegen Theben II, 29.
 Sphinx II, 29.
 Tetralogie des Euripides I, 117.
 Teucer v. Pacuvius II, 91, 108 Anm. 1.

Teukros II, 108.
 – v. König II, 108 Anm. 1.
 Thanatos der Griechen I, 132, 152, 153.
 Theater der Deutschen I, 156.
 Thebaïde (La) II, 53.
 Thebaïis (Epos) II, 29.
 – v. Accius II, 35.
 – v. Seneca II, 53, 54.
 Theobald (Lewis) I, 68. – II, 39.
 Theodektes v. Phaselis II, 35, 102, 108, 116.
 Theseus u. Ariadne v. Zoon Hoofft I, 4.
 Thomson (James) I, 28, 77.
 – I, 118.
 Thrakerinnen II, 107.
 Thümen I, 157.
 Thyestes I, 40 Anm. 1.
 – v. Seneca I, 1 (übersetzt v. Vilaragut), I, 9, 40 Anm. 1.
 Thyestes=Dramen der Römer I, 66.
 Thyestes=Fabel I, 154.
 Titus Andronicus v. Shakespeare I, 9.
 Tobler (G. Ch.) I, 154.
 Tod (bildl. Darst.) I, 132.
 Tod der Antigone v. Chamberlain II, 56.
 Trachinierinnen v. Sophokles I, 11.
 – II, 63, 65.
 Tragical History of Dr. Faustus II, 117.
 Tragödie vom Leben v. Precht I, 150.
 Traktat v. d. 3 Arten v. Tugend II, 105.
 Traumgesicht Klytämestras v. der Schlange I, 44.
 Treveth (Nicholas) I, 3.
 Trinkszene i. d. Alkestis I, 120.
 Trissino (Giangiorgio) I, 5.
 Tristan u. Isolde v. R. Wagner I, 23 Anm. 1.
 Troade (La) v. Garnier I, 6.
 Troades v. Accius II, 91.

Troas = Thoas I, 111.
 Troerinnen v. Euripides II, 87, 88, 89, 91, 113, 115, 116, 120, 121.
 – von Seneca II, 91, übersetzt v. M. Opitz I, 10.
 Trojanerinnen des Seneca übersetzt v. Vilaragut I, 1.
 – v. J. E. Schlegel II, 92.
 Trophoniusepisode in Schlegels «Ion» II, 84.
 Trostgedichte v. M. Opitz I, 10.
 Troyennes (Les) v. Chateaubrun II, 91.
 Trözen II, 69.
 Tuillerie (La) II, 66.
 Tydée I, 69f.

U.

Über naive u. sentimentalische Dichtung v. Schiller I, 142.
 Übersetzungen der Franzosen I, 71.
 Unkam I, 111.

V.

Venganza de Agamemnon v. Oliva I, 7.
 Vergil II, 74, 95, 100, 101.
 Verhaeren I, 96, 156. – II, 123.
 Vestalis virgo I, 160.
 Vierteljahrsschrift f. Literaturgesch. I, 157.
 Vilaragut I, 1.
 Villehardouin II, 120.
 Volkelt II, 14, 16.
 Voltaire I, 68, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 85, 87. – II, 42, 43, 44, 46, 47.
 Vondel (Joost van den) I, 11.
 Vos (Jan) II, 126.

W.

Wagner (Leopold) I, 20 Anm. 1.
 Wagner (Richard) I, 23, 49, 105. – II, 81.
 Wagschal I, 155.

- | | |
|---|---|
| <p>Wahl des Herkules v. Wieland I, 127. — II, 66.
 Walzel (O.) I, 19, 154.
 Wandsbecker Bote I, 132.
 Weber (Leo) II, 127.
 Wecklein (N.) I, 155, 156.
 Wedekind (Frank) II, 67.
 Weimarer Hoftheater v. Goethe II, 127.
 Weiße (Christian Felix) I, 40 Anm.
 Werfel II, 89.
 Whitehead (William) II, 83.
 Wie die Alten den Tod gebildet v. Herder I, 132.
 Wieland I, 20 Anm. 1, 126, 127, 128, 129, 130. — II, 66.
 Wiese u. Percopo II, 126.
 Wilamowitz (Tycho v.) II, 52 Anm. 1, 126.
 Wilamowitz-Moellendorff (Ulrich v.) I, 41, 42 Anm. 1, 122, 133, 155.</p> | <p>Wilamowitz-Moellendorff (Ulrich v.) ferner II, 15, 51, 54, 60, 61, 89, 126.
 Wilbrandt I, 55.
 Wilhelm Meister I, 25. — II, 15, 123.
 Winkelmann I, 89.
 Wolff-Bellermann I, 155.
 Wolfram v. Eschenbach I, 18.
 Wurzelgräberinnen v. Sophokles II, 4.</p> <p style="text-align: center;">X.</p> <p>Xenokles II, 35.
 Xenophanes I, 13.
 Xenophon II, 67.</p> <p style="text-align: center;">Z.</p> <p>Zárate (Lopez de) I, 7.
 Zarathustra v. Nietzsche I, 36.
 Zelter II, 120.
 Zweig (Stefan) I, 96. — II, 123.</p> |
|---|---|

Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung m. b. H. in Leipzig

Börne, L., Berliner Briefe. 1828. Nach den Originalen mit Einleitung u. Anmerkungen. Herausg. von Ludwig Geiger. M. 2.—, geb. M. 3.50.

„Alle Rücksichten, die vor ungefähr 60 Jahren Auslassungen und Veränderungen nötig machten, sind jetzt fortgefallen, und die Texte sind, wie Ludwig Geiger in seinem Vorwort versichert, buchstäblich getreu den Originalen kopiert. Das ganze Berliner Leben im Jahre 1828 steht in diesen Briefen wieder auf mit seinen geistreichen Männern, seinen feinsinnigen Frauen . . .“ Magdeburgische Zeitung.

Briefe der Frau Jeanette Strauß=Wohl an Börne. Eingeleitet und erläutert von E. Mentzel. Mit einem Bildnis von Jeanette Strauß=Wohl nach einer Originalzeichnung von L'Allemand aus dem Jahre 1832. M. 7.50, geb. in Leinen M. 9.—.

„Ihre Briefe, die jetzt von E. Mentzel herausgegeben werden, stellen ein merkwürdiges, interessantes und lebensvolles Buch dar, wie denn überhaupt Briefe von bedeutenden Menschen durch die Frische ihrer Farben, durch die unbelauschte Echtheit ihrer gelegentlichen Selbstenthüllung immer etwas Kostbares sind. Dieses Buch aber ist doppelt merkwürdig. Weil hier nur die Frau, die einem großen Manne nahestand, redet . . .“ Martin Feder in „Die Zeit“ Wien.

Lichtenbergs Briefe. Herausg. von A. Leitzmann u. C. Schüddekopf. 3 Bde. je M. 10.—, geb. M. 12.50.

„Der Inhalt der meisterhaft geschriebenen Briefe ist ebenso interessant wie vielseitig. Es werden in ihnen Literatur- und Kunsthistoriker, sowie Vertreter der Naturwissenschaft ihre Rechnung und alle die ihr Vergnügen finden, die Geist und Witz dieses größten deutschen Satirikers zu schätzen wissen.“ Braunschw. Magazin.
„An Inhalt wie Ausstattung dieser ersten großen Veröffentlichung aus Lichtenbergs Nachlaß kann man ungetrübte Freude haben. Die Erläuterungen sind von den Herausgebern absichtlich knapp gehalten, doch geben sie über das Notwendigste genügend Auskunft, so daß der prächtigen Ausgabe in jeder Beziehung uneingeschränktes Lob gebührt.“
Literarisches Zentralblatt.

Lichtenbergs Briefe an Dieterich. 1770 bis 1798. Herausgegeben von Eduard Grisebach. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Die Preise erhöhen sich um den z. Z. üblichen Zuschlag.

Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung m. b. H. in Leipzig

Riemann, R., Das 19. Jahrhundert der deutschen Literatur. Zweite, stark vermehrte und verbesserte Auflage. Geh. M. 7.—, geb. M. 10.—

„Riemanns Buch ist ein mit sorgfältiger Gewissenhaftigkeit, mit tiefgründigem Wissen und mit selbständigem Urteil geschriebenes Werk. Vor allem bricht es mit der literaturgeschichtlichen Schablone und ist originell. Schon in seiner Anordnung: von der Romantik führt es zum Pessimismus, von ihm zur politischen Richtung, dann behandelt es Klassizismus und Realismus und schließlich den Nationalismus und Impressionismus im Auslande und in Deutschland.“

Artur Braufewetter in der „Tägl. Rundschau.“

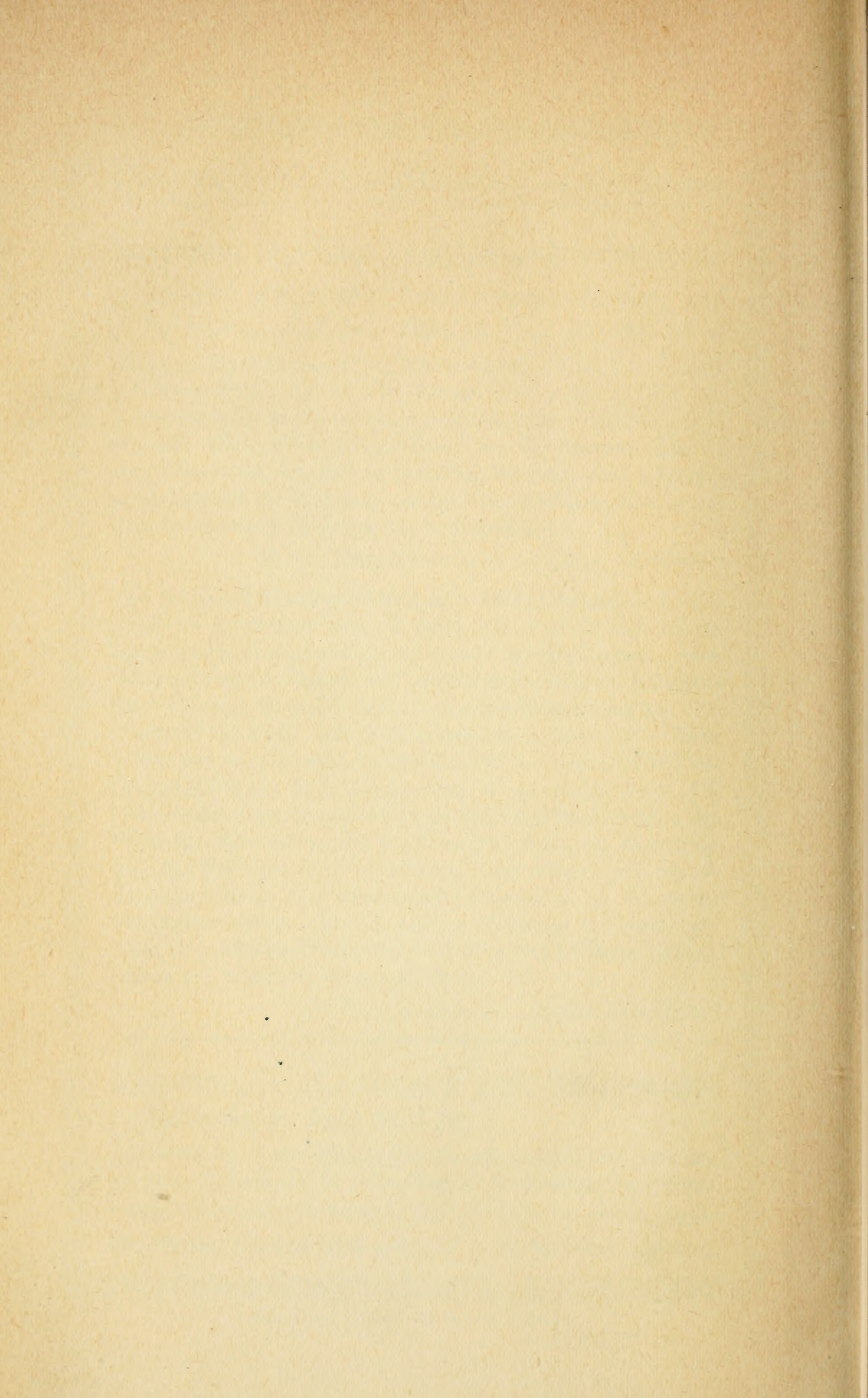
„An deutschen Literaturgeschichten, auch des XIX. Jahrhunderts, fehlt es uns im allgemeinen nicht, schließlich haben wir ja auch auf der Schule eine mehr oder weniger veraltete in der Hand gehabt. Aber Werke, die eigenes Denken und Urteilen zeigen an Stelle gedankenloser Hinnahme der traditionellen Auffassung, Beherrschung und Verarbeitung des Stoffs statt lexikographischer Anordnung — solche Werke gibt es sicher nicht im Überfluß. Riemanns deutsche Literaturgeschichte des XIX. Jahrhunderts ist ein solches Werk. Die Grundtendenz, die das ganze Buch durchzieht, ist Sympathie für den Realismus, Abwendung von der Romantik. Auch wer dieser Richtung des Verfassers nicht folgen kann, wird mit Interesse von ihr Kenntnis nehmen, der Fachmann wird gezwungen sein, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Zu den äußeren Vorzügen des Buches gehören eine geschickte Gliederung des Stoffes, eine wirkfame Hervorhebung des Wichtigen, ein ausgezeichneter Stil.“

Dr. Paul Roth in der „Akadem. Rundschau.“

Riemann, R., Goethes Faust. Eine historische Erläuterung. Geh. M. 1.20

Die Schrift bietet eine genaue Entstehungsgeschichte und einen eingehenden Kommentar in geistreicher, formvollendeter Darstellung.

Die Preise erhöhen sich um den z. Z. üblichen Zuschlag.



**PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET**

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
883
H45
1920
BD.1-2
C.1
ROBA

